

الرّواية النّسويّة العربيّة

مساءلة الأنساق وتقويض المركزيّة









الرّواية النّسويّة العربيّة

مساءلة الأنساق وتقويض المركزيّة

الرواية النسويّة العربيّة مساءلة الأنساق وتقويض المركزيّة

تأليف: د. عصام واصل

الطبعة الأولى 2018م 1439هـ

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: 2017/2/706

الرقم المعياري الدولي: ISBN: 978-9957-74-649-0



دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع

www.darkonoz.com

عمان - وسط البلد - شارع الملك الحسين -

هاتف:4655877 فاكس:4655875 6 962+

خلوي: 5525949 79 962+

ص.ب 712577 عمان 11171 الأردن

Dar Konouz Al-Ma'refa

for Publishing and Distribution

Amman, Downtown, King Hussein Str.

Tel: 4655877 fax: +962 6 4655875

Mobile: +962 79 5525949

P.O.Box: 712577 Amman 11171 Jordan

E- mail: info@darkonoz.com, dar_konoz@yahoo.com

الإشراف الفنيّ وتصميم الغلاف: محمّد أيّوب

﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾
النحل ، آية : ٥٨

«كان هو يعتبر كل البشر بمن فيهم أولاده وأنا مسخرين لمتعته ، يستمد من حبنا له واهتمامنا به ، زادا ليتعملق ، وليتضخم عنده جنون العظمة»

هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٧٢ .

الإهداء:

إلى أمي . . .

امرأة لم تعرف من الحياة سوى الغياب

، ، ،

عصام

المقدمة

شكلت «الرواية النسوية العربية» في الآونة الأخيرة عالماً ضاجًا مليئاً بالقضايا الفنية والإيديولوجية ، وقد تمثل ذلك في جرأتها وتحديها للواقع واستفزازها للقارئ ؛ من حيث مناقشتها جملة من القضايا الشائكة ومساءلة الواقع والأنساق الثقافية برمتها ؛ بغية إعادة هيكلة البناء الاجتماعي واقتراح منطق الذوات المتكافئة بدلا عن الذوات المركزية ، فأربكت المشهد حينئذ وشكلت بذلك ظاهرة لافتة جديرة بالدرس والتحليل .

تسمى الرواية التي هذه اشتغالاتها بـ«الرواية النسوية» ، ويندرج مصطلح «الرواية النسوية» في إطار مصطلح أشمل وأعم ، وهو «الأدب النسوي» الذي تهتم به جملة من مناهج ما بعد البنيوية ونظريات ما بعد الحداثة وفي مقدمتها النقد الثقافي . ويقصد بالرواية النسوية كل سرد روائي يتخذ من قضايا المرأة وعلاقتها مع الآخر موضوعا له بغض النظر عن كاتبه رجلاً كان أو امرأة . فكل رواية تسعى إلى مقاومة الفعل الذكوري وتفكيك الأنساق الثقافية التي تعمد إلى النمذجة وخلق مَرْكزٍ مهيمن مقابل هامش مقصى ومُغيب هي رواية نسوية بامتياز .

وانطلاقا من هذه الفكرة فقد اشتغل هذا الكتاب على أعمال سردية نسائية هيمنت عليها القضايا النسوية من حيث إنها تتخذ من مناهضة العنف الذكوري والاضطهاد الاجتماعي مادة أساسية لها ، وهي أعمال منتخبة بعناية من مجموع الرواية النسوية المكتوبة من قبل المرأة العربية ؛ لتتواءم مع الفكرة المركزية التي تعد قاعدة هذا الكتاب وموضوعته الأساسية . وقد عُدَّ اشتغالها على الأبعاد النسوية وقضاياها حافزاً لاتخاذها مدونة للمقاربة ، انطلاقاً من تساؤل مركزي هو :

- ما القضايا النسوية التي تشتغل عليها المتون الروائية ، وتجعل منها أعمالا نسوية ، وكيف تشتغل عليها ، وما دلالة هذا الاشتغال؟!

وقد تفرع هذا التساؤل إلى جملة من الأسئلة من بين أهمها :

- كيف تتجلى هذه القضايا في العنونة الروائية ، وكذا في الجمل البدئية

والختامية ، وما دلالة ذلك؟

- كيف تمظهرت علاقة الذات (المرأة) بالآخر (الرجل) من وجهة نظر نسوية؟ وكيف أسهمت هذه العلاقة في تحديد أبعاد ومسارات وأنماط سلوك الذوات ، وكيف كانت مآلاتها؟
- كيف تحركت هذه القضايا والعلاقات في الفضاءات النصية ، وكيف أسهمت هذه الفضاءات في تحديد الشكل العام لحرية المرأة؟

ولأن النسوية ليست منهجا ، وإنما هي نظرية مركبة تستفيد من مناهج ونظريات شتى[*] ، فقد استفادت الدراسة من بعض آليات المنهج السيميائي (الباريسي منه على وجه الخصوص) ؛ باعتباره منهجاً لا يعمد إلى تحديد أبعاد وأشكال المعنى المتمفصل في العمل الإبداعي فحسب ، وإنما يعمد إلى تحديد وتنظيم مسارات الوصول إليه ، وأشكاله وأنماطه عبر متواليات نصية يحددها ، ويشتغل عليها النص ، في بنيته السطحية التي تفضي إلى بنيته العميقة وما بينهما من آليات ومتواليات اشتغالية تتضافر فيما بينها لتحدد أبعاد المعنى الكلي للنص وأشكاله ، كما عَمَدَتْ إلى استثمار بعض المقولات النظرية المتعلقة بالنقد الثقافي الذي يسعى -في أهم ما يسعى إليه- إلى «فحص القوى البيولوجية واللغوية والنفسية والاجتماعية والتاريخية و/أو السياسية التي تشكل الحياة والأدب والنقد»[1] .

ووفقا لما ينشده الكتاب فقد انقسم إلى مقدمة وتمهيد ، وأربعة فصول ، وخاتمة ، ناقش «التمهيد» سؤال المصطلح وقضاياه الفكرية والفنية والإيديولوجية ، موضحا الفروق بين مصطلح «نسوي» والمصطلحات المجاورة على صعيد الجهاز المفهومي ، وعلى صعيد الكتابة وإشكاليات التلقي لكل من هذه المصطلحات .

واتخذ «الفصل الأول» من «عتبة العنونة وقضايا النسوية» ، مادة له ، مُنْطَلِقاً من

(*) تجدر الإشارة هنا إلى أننا قد عمدنا إلى الاشتغال على بعض مقولات النظرية النسوية انطلاقا من الأعمال قيد الدراسة نفسها ، دون إقحامها عليها من الخارج ، بما هي نظرية تسعى في شكلها النهائي إلى إعادة تنظيم علاقات القوى ، وتذويب جدلية المركز والهامش ، انطلاقا من اقتراح فكرة المساواة بين الجنسين (النوعين) كنظام بديل للنظام الأبوي القائم على الأحادية المطلقة ، حتى يتكاملا ويذهب الغبن الاجتماعي والفكري عنهما معا .

(1) ينظر : فنسنت ب . ليتش ، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات : ٣٢٥ .

فكرة جوهرية مفادها أن لكل عنونة إبداعية هيمنتها على المتن وعلى المتلقي معا ؛ إذ تتشابك أنساقها وسياقاتها في المتن ، وتعمل على التكامل معه والتراتب ، وقد انقسم إلى مبحثين اثنين ، أولهما عني باشتغال العنونة الخارجية على القضايا النسوية محددا أبعاد الاشتغال النسوي فيها وما ترتب عليه من آثار دلالية وفنية وإيديولوجية ، أسهمت في التأثير على القارئ بإدخاله عوالم تأويلية مركبة . بينما تناول المبحث الثاني «العنونة الداخلية» واشتغالاتها على تلك القضايا الرامية إلى خلخلة الأنساق الاجتماعية والثقافية التي جعلت المرأة هي الأدنى في كل شيء .

بينما اختص «الفصل الثاني» بمناقشة القضايا النسوية في «الجمل البدئية والاختتامية» ، عني المبحث الأول منها بتوضيح اشتغال تلك القضايا فيها ، وكيفية إسهامها في منح القارئ جملة من المفاتيح التأويلية والرؤى الاستباقية ، وركز على كيفية تمحور القضايا النسوية في هذه الجملة البدئية ، مبينا أسباب اشتغالها ودلالات هذا الاشتغال ودور الرجل في تحديد أنماط سلوك المرأة وتوجيهه ومآلات هذه القضايا . بينما عني المبحث الثاني بالجمل الختامية التي تعد آخر فضاءات النص المادية ، ومبتدأ آفاق تأويلية جديدة يمتلكها القارئ ، وقد اهتم بمآلات الذوات النسوية وتحديد قضاياها ، وأبعادها الثقافية والاجتماعية .

واشتغل «الفصل الثالث» على قضية «علاقة الذات (المرأة) بالآخر (الرجل) ، بوصفها قضية صميمية في النظرية النسوية ، ومحوراً فنياً مهمّاً في الأعمال قيد الدراسة ، وقد انقسم إلى مبحثين اثنين ، اهتم الأول منهما بتحليل وتأويل علاقة الذات بالأب الذي يعد مصدراً للسلطة الأبوية الضاغطة على الذات النسوية ، ومحورا اجتماعيا يؤثر على تحديد هويتها وسلوكها ومشاريعها المستقبلية العامة والخاصة . أما المبحث الثاني فقد ركز على قضية علاقة الذات بالزوج ، كونه امتدادا للسلطة الأبوية ، في المصادرة والضغط الاجتماعي ، والتأثير النهائي على الذات تنميطا ونمذجة وتدجيناً ، فكان إلى جوار الأب مصدراً من مصادر التهشم النفسي والفكري والاجتماعي لدى الذات .

في حين تناول «الفصل الرابع» «الفضاء السردي» من وجهة نظر نسوية ، بوصفه مصدراً لاشتغال القضايا النسوية وحيزاً للكبت والإلغاء والتهميش للنساء من قبل الآخر (الرجل/المجتمع) ، وقد انقسم إلى مبحثين أولهما عني بالفضاء الخاص ، وعني الآخر بالفضاء العام ، ناقش الأول قضايا الانغلاق الاجتماعي ، والبحث عن الحرية ،

بالإضافة إلى التمييز الجنوسي، وتسيد الذكورية، وانقسم بدوره إلى قسمين، عني القسم الأول منهما بفضاءات الكبت والمصادرة، متخذا من بيت العائلة وبيت الزوج نموذجا لتحديد أبعاد هذه الفضاءات وما تفرزه من عنف اجتماعي على الذوات، وعني القسم الثاني منهما بفضاءات التمرد والاستقلال، متخذاً من بيت العشيق والبيت المستقل محورين لمناقشة قضايا المتنفس الجسدي، والعنف النسوي، وكذلك الحرية الناقصة والشعور بوطأة الزمن، بينما جاء المبحث الثاني من هذا الفصل ليرتكز على تحديد أبعاد النسوية في الفضاء العام متخذا من فضاءات الشارع والجامعة نماذج لهذا النوع من الفضاءات، وناقش فيه الحرية المشروطة، وكَسْرَ نموذج التسلط الذكوري، وخيبة الأمل واشتغال الذاكرة، بالإضافة إلى عنف الذاكرة والملاذ المتخيل.

وفي الخاتمة تم مناقشة أهم النتائج التي توصل إليها الكتاب، وطرح الآفاق التي يمكن أن يفتحها أمام الدراسات النسوية العربية المستقبلية؛ لأن هذه الدراسة لا تزعم أنها قد أحاطت بالمظاهر والظواهر النسوية كلها في المتن قيد الدراسة، كدور الثقافة والمجتمع في تشكيل هوية المرأة، وتحديد أنماط علاقتها بذاتها والآخر والعالم معا، ووعي الذات بالقضايا النسوية ... إلخ، وإنما لامست منها ما اقتضته الضرورة الفنية، وما له علاقة وشيجة بالأبعاد العامة، والخاصة بالدراسة، آملين أن تتاح لنا الفرصة في المستقبل لاستكمال ما نقص.

الجزائر العاصمة ٢٠١٢/٥/٢٣م.

التمهيد

يتضمن هذا التمهيد مدخلاً نظرياً يركز على أمرين اثنين : هما الملامح العامة للنظرية النسوية وإشكالية المصطلح ؛ انطلاقا من أن ذلك سيشكل قاعدة تسهل سبر أغوار النظرية ، والتعرف على أبعادها العامة ، وعلى أسرار جهازها المصطلحي ، ومراجعة بعض مقولاته التي تم الخلط فيما بينها من قبل الدارسين ، وهو ما سينير الاشتغال عليها في ما سيأتي في الفصول التطبيقية ، وقد ارتأينا أن نكتفي بمناقشة الإشكاليات الهامة والمحورية ، وأن نبتعد عن العموميات والقضايا التي لن تفيد بحثنا ؛ خشية الإطالة والتشتت والخروج عن الأهداف المتوخاة منهجيا ومعرفيا هنا .

١- في الملامح العامة للنظرية النسوية

يجمع كثير من الباحثين على أن البدايات الأولى للحركة النسوية قد ظهرت في القرن التاسع عشر(*) ، وتحديدا عند بدء وعي المرأة المنظم بماهية وأشكال العلاقة مع الآخر ، ومحاولة إزاحة الظلم الذي يقع عليها والمصادرات الموجهة نحوها ، في زمن بدأت فيه الأصوات تنادي بالمساواة والحرية وإلغاء صور التمييز بشتى أنماطه ، إلا أن

(*) ثمة إرهاصات متعددة أفرزت هذه الحركة في صورتها التي هي عليها حاليا ، بدأت قبل القرن التاسع عشر بأكثر من قرنين تقريبا ، وكانت كلها أعمالاً تبشر بولادة حركة جديدة هي حركة ثورية بامتياز ، لكن تصنيف ظهورها في القرن التاسع عشر تحديدا يأتي بناء على فكرة أنها انطلقت كفكرة مؤسسة واعية ، تنفذ مشروعا يهدف إلى النضال الطويل من أجل انعتاق المرأة وتحريرها من إسار القولبة الاجتماعية والنمذجة التي تجعل منها كائنا مُسْتَغَلا في خدمة الرجل ، ومن ثم فإنها كانت فيما مضى فردية إصلاحية ، ثم أصبحت حركات جمعية ثورية . [ينظر عن ذلك : ستيفاني هودجسون-رايت ، بواكير النسوية ، ضمن كتاب : سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية ، تـ : أحمد الشامي ، مراجعة هدى الصدة ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ع : ٤٨٣ ، القاهرة ، ط : ١ ، ٢٠٠٢م : ٢١-٣٨] .

التغيير الحقيقي لهذه الحركة لم يبدأ إلا في الثلث الأخير من القرن العشرين ؛ وذلك عندما بدأت الحركات النسوية بالتكتل والتشكل الممنهج الذي يسير وفق جملة من الأفكار الواضحة ، والرؤى المؤطرة ، والمحددة في سياقات غير مضطربة أو غائمة ، «ثم أطلق عليها (النسوية) (Feminism) وبدت بوصفها (أسلوبا في الحياة الاجتماعية والفلسفية والأخلاقيات ، يعمل على تصحيح وضع النساء المتدني الذي يحط من شأن المرأة ويحقِّرها (. . .) ، (وفي مواجهة السيطرة الذكورية أو التحيز الجنوسي Gender bias الذي أثر في البنية الثقافية بشكل عام)»[1] .

وجاء ظهور هذه الحركة نتيجة حتمية لجملة من الممارسات الإقصائية والتراكمات الإيديولوجية التي أسهمت فيها ورسختها قوى دينية وسياسية وفكرية شتى ، على صعيد الفكر والمواطنة والكتابة والإبداع . . . إلخ ، وكان همها الأساسي هو تفكيك النظام البطريركي (الأبوي Patriarchal) الذي أسس لفكرة الانفصال بين الذات والآخر بأنماطها المتعددة ، وكرس نظام الهيمنة الذاتية ، وتحييد الآخر ، ونشأ عنه نظام تواصلي قائم على سلم هرمي من الأعلى إلى الأدنى والعكس ، يقوم المحور التواصلي من الأعلى إلى الأدنى على توجيه الأوامر والنواهي والتسلط ، ويقوم المحور المعاكس (الأدنى) على التلقي القائم على التنفيذ والتسليم دون نقاش[2] ، وقد مثل الرجل دور المرسل من أعلى ومثلت المرأة دور المستقبل من أدنى ، ونشأ عن ذلك فكر التمييز (الجنوسي) ، القائم على الفصل الاجتماعي والثقافي والتاريخي[3] بين عنصري الجنس البشري (مذكر ومؤنث) ، فنتجت عنه ثورة الفكر النسوي ، والدعوات المتكررة لتحرير المرأة ، ومساواتها بالرجل ، إلا أن هذه الثورة في شق منها بدت وكأنها تريد خلق نظام مواز للنظام الأبوي ، مماثل له في السلطة ، يسير معه جنبا إلى جنب ، لا يخترقه ، ولا يعمل على تفكيكه وتقويضه من الداخل ، ولا يسعى

---

(١) رياض القرشي ، النسوية ، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب ، دار حضرموت للدراسات والنشر ، المكلا ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م : ٢٥ .

(٢) ينظر : عدنان علي الشريم ، الأب في الرواية العربية المعاصرة ، تقديم الأستاذ الدكتور خليل الشيخ ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م : ٢٣ .

(٣) ينظر : طوني بينيت وآخران ، مفاتيح اصطلاحية جديدة- معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، تـ : سعيد الغانمي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠١٠م : ٢٦٢ .

إلى تعديله وتكييفه ؛ حتى يتواءم مع متطلبات الواقع المنطقي ، بشكل تسود فيه روح المساواة بين القطبين ، وتخلق به فكرة التوازن بين القوى ، وإنما يقوم بعملية الحلول محله كنظام بديل في الهيمنة يسعى إلى خلق نزعة صراع محتدم بين قطبي الجنس البشري (الرجل/المرأة) ، وتحويل القضية من مصادرة للمؤنث إلى مصادرة للمذكر ، فتغدو مقولة المرأة هي الأصل مقابل مقولة الرجل هو الأصل(*) ، وهي بذلك قد استطاعت الكشف عن مكامن الخلل ، لكنها لم تستطع تصحيحها إلا بارتكاب آلية القمع نفسها التي جاءت لتناهضها ؛ وبهذا فهي تكرر مسار الطرح التقليدي ولا تقوضه ، وتقع في شرك الهرمية الفكرية التي جاءت أصلا لمحاربتها[1] ؛ لأنها تقوم على فكرة الإلغاء والطمس تماما مثل الأولى ، فهي تطمس وجود الرجل ، في حين كانت الأبوية تطمس وجود المرأة ، وتعمل على إلغائها تماما ، أو تحويلها إلى مجرد كائن مادي تابع ، «وهذه المسألة مرتبطة بأهداف الحركة النسوية الرامية إلى خلخلة المفاهيم الاجتماعية التقليدية القائمة على التمييز الوظيفي ، بين الرجل والمرأة ، على أساس بيولوجي . . . مما يهدد بالعودة إلى الدوران في الحلقة المفرغة ذاتها ، فالادعاء بأن الأنثى هي الأصل لا يختلف تماما عن الادعاء بأن الرجل هو الأصل»[2] .

(*) سادت هذه الفكرة عند ظهور ما يسمى بـ«الموجة النسوية الأولى» ، إذ كانت النسوية حينها راديكالية الطابع ، وكانت ترمي إلى رفع الظلم والحيف عن النساء بطريقة ثورية ، غير أن ظهور «الموجة النسوية الثانية» بدأت تهتم بالفكر تفكيكا وتنظيرا ، وتدعو إلى المساواة والتخلي عن المصادرة التي يمارسها الجنس المركزي المذكر ضد المرأة ، إلا أن ظهور «الموجة النسوية الثالثة» أو «موجة ما بعد النسوية» - كما تسميها سارة جامبل- جاءت لتطالب فيها المرأة بإبراز الهوية النسوية للمرأة ، وتحديد عنصرها بوصفها امرأة فاعلة ، وإبراز خصائص كل جنس ، وإيجابياته ؛ من أجل خلق تواؤم بين الجنسين ، ورفع الحرج الواقع على جنس المرأة ، عن طريق إثبات الهوية الجنسة ، وإبراز أهمية جنسها ، وطاقاته الكامنة ، وقدراته في حدودها القصوى ، التي لا تختلف -من وجهة نظر علمية- كثيرا عن قدرات وإمكانيات الرجل إيديولوجيا وبيولوجيا وسياسيا إلا في أمور مخصصه (بيولوجية) . . .

(١) ينظر : ميجان الرويلي ، وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ط : ٢ ، ٢٠٠٠م : ٨٧ .

(٢) حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط : ١ ، ٢٠٠٩م : ٣٢ .

وقد دعا ذلك الطرح «شيرين أبو النجا» إلى أن تتهم الدعوات التي تقوم بتمكين المرأة على حساب الرجل بالسذاجة والبدائية ؛ لأن هذه الحركة -من وجهة نظرها- تسعى إلى إعادة صياغة للذات وعلاقتها بالآخر ، «وهي إعادة تستلزم تغيير علاقات القوى ، والمقصود ليس محاولة تمكين النساء على حساب الرجل ، فهذا طرح ساذج بدائي لا يغير من الأمر شيئا . المقصود هو إعادة التوازن لهذه العلاقات»[١] التي ظلت قائمة على جدلية المركز والهامش لفترة طويلة . ولتفكيك هذه الجدلية ترى أن الحل يكمن في تجاوز التمحور الكلي حول الذات بوصفه إلغاء لكل ما هو خارجها ، واستبداله بذوات متعددة تنبذ الإقصاء «بحيث لا يكون هناك آخر ، بل ذوات مختلفة ، متفاعلة ، مولدة بذلك معاني جديدة»[٢] ، تتكامل وتتعايش لا تتنافر ولا يلغي بعضها البعض الآخر .

وقد أثار مصطلح النسوية «Feminism» منذ ظهوره لأول مرة على يد الفرنسية «هوبرتين أوكلير» في العام ١٨٨٢م[٣] ، كثيراً من الإشكالات والجدل وزوايا النظر في شتى الأنواع الفكرية ، وكذلك على صعيد الإبداع والكتابة الأدبيين ، إذْ ظهر هناك ما يسمى بالأدب النسوي ، والشعر النسوي ، والسرد النسوي ، ولم يستقر المصطلح على هيئة واحدة ، بل تعددت هيئاته ودلالاتها ، فظهر كثير من الاشتقاقات من مثل : النسوي ، والنسائي ، والأنثوي[*] ، ولكل من هذه الاشتقاقات مناصروه ومناهضوه ، كما له دلالاته المختلفة ، ومن هنا نتج الارتباك والخلط بين هذه المصطلحات دون تفريق أو انتباه إلى أبعادها الفكرية والبيولوجية والإيديولوجية

---

(١) شيرين أبو النجا ، نسائي أم نسوي ، مكتبة الأسرة ، سلسلة الأعمال الخاصة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د . ط ، ٢٠٠٢م : ٨ .

(٢) المرجع نفسه : ١١ .

(٣) ينظر : ريان فوت ، النسوية والمواطنة ، تـ : أيمن بكر ، وسمر الشيشكلي ، مراجعة وتقديم : فريدة النقاش ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط : ١ ، ٢٠٠٤م : ٢٩ .

(*) وقد ظهرت جملة من الاشتقاقات الموازية ، من مثل : (أدب الحريم ، والحرملك ، والجنس الناعم ، واللطيف ، والنواعم . . إلخ) ، وهي اشتقاقات ومسميات -من وجهة نظرنا- ملغومة كلها بالنزعات الاحتقارية من جهة ، والتركيز على كتابة المرأة في حد ذاتها -بغض النظر عن خصائصها وقيم اشتغالاتها- من جهة أخرى .

والثقافية ، فهي كلها مصطلحات تحمل بشكل مباشر و/أو غير مباشر خصائص بيولوجية وجنوسية وثقافية ، تثير الخصيصة الأولى حساسية المرأة ، وتستفزها بالدونية ، والاختلاف الجنسي ، وتثير في الثانية حساسية التمييز والتفريق وخلق الصراع ، وتثير في الثالثة حساسية التأسيس للحرية والإبداع المغاير . لذلك تعددت وجهات نظر الباحثين في هذه المصطلحات ، ومن هنا لابد للباحث من إعادة النظر عند طرحها ، وغربلتها ، وتبيان مواقف المبدعات والمبدعين منها ، والفروق فيما بينها على صعيد الممارسة ، وكذا التعريج على بعض خصائص ومزايا الكتابة النسوية بشكل عام ، ومن ثم الخروج بزاوية نظر تحاول أن تفرق بين المصطلحات ومفاهيمها ودلالاتها كي تستقر الدراسة وتنطلق من أساس واضح غير مرتبك .

٢- في إشكالية المصطلح

أ- النسوية

يبدو مصطلح «نسوية» مصطلحا إشكاليا لا لأنه كذلك في ذاته ، أو في بنيته ودلالتها المجردة فحسب ، بل يبدو كذلك نتيجة لارتباك رؤى المشتغلين عليه ، وتشتت أفكارهم وعدم تحديدهم لزاوية نظر محددة ينطلقون منها ، تؤطر المصطلح وماهيته من جهة ، وأهدافه وغاياته وحدود اشتغالاته من جهة أخرى ؛ لذا نجد أحد الباحثين[(١)] في النقد النسوي يصفه بالغموض ، وعدم التحديد ، ويتساءل عن النقد النسوي ماذا يعني؟ هل يعنى به النقد الأدبي الذي تكتبه النساء؟ أم النقد الأدبي الذي يكتب عنهن؟ أم نقد الأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة؟ ، وهو بتساؤلاته تلك يضع أمام القارئ خيوطا تحتم عليه تسمية الأشياء بمسمياتها ، ووضع إطار منهجي محدد للمصطلح وآلياته .

وإذا كانت هذه التساؤلات متعلقة بالنقد النسوي ، فإن هناك تساؤلا جوهريا متعلقا بالأدب النسوي لا النقد ، ومفاده : ماذا نعني بالأدب النسوي؟ ، ويرى واضعه[(٢)] إجابة عنه بأن ثمة ثلاثة آراء حول هذا المصطلح ، وهي :

---

(١) ينظر : حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية القد النسوي وما بعد النسوية : ٣١ .

(٢) ينظر : حاتم الصكر ، انفجار الصمت ، الكتابة النسوية في اليمن ، دراسات ومختارات ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، الأمانة العامة ، صنعاء ، ط : ١ ، ٢٠٠٣م : ١١ ، ١٢ .

١- تعريف الأدب النسوي بأنه «يتضمن تلك الأعمال التي تكتب من قبل مؤلفات».

٢- يعني الأدب النسوي «جميع الأعمال الأدبية التي تكتبها النساء سواء أكانت مواضيعها عن المرأة أم لا ؟».

٣- الأدب النسوي هو «الأدب الذي يكتب عن المرأة سواء أكان المؤلف رجلا أم امرأة».

ويضيف بأن الرأي الأول هو الشائع منذ الثمانينات، وأنه يجمع بين المؤلفة والموضوع المعبر عنه من زاوية نظرها، بينما ينفرد الثاني بالمؤلفة أيا كان موضوع عملها الأدبي، في حين يركز الثالث على الموضوع ويهمل المؤلفة بحيث يدخل في ذلك الرجل والمرأة معا، وهو إذ يسرد هذه التعريفات للمصطلح وتعليقاته عليها لا يناقشها أو يحدد خياره المصطلحي، وكأنه يعتمد عليها جميعا، وبذلك يجعل الأمر ممتدا على آفاقه القلقة، ويظل سؤاله مفتوحا على أسئلة شتى، بدون إجابة محددة.

ومع أن القلق والاضطراب باديان لدى هذين الباحثين وغيرهما فإننا نجد في طرح «توريل موي»[1] -التي سبقتهما بطرحها[*]- إجابات منهجية دقيقة عن التساؤلات الإشكالية المطروحة، فهي تؤكد بأن النسوية عبارة عن نعت سياسي يدعم أهداف حركة المرأة الجديدة، ومن ثم تحدد النقد النسوي بأنه عبارة عن نوع خاص من الخطاب السياسي، وأنه تطبيق نقدي ونظري يلتزم بالصراع ضد الأبوة (patriarchy)، وضد التمييز الجنوسي وليس مجرد اهتمام بالجنس (Gender) في الأدب، خاصة إذا لم يكن عرض التمييز الجنوسي إلا مجرد طريقة نقدية أخرى تثار بطريقة تساوي الطريقة التي يثار فيها موضوع الاهتمام بصور البحر أو استعارات

---

(١) ينظر: توريل موي، النسوية والأنثى والأنوثة، تر: كورنيليا الخالد، الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع: ٧٦، السنة التاسعة عشرة، خريف: ١٩٩٣م: ٢٤، ٢٥.

(*) فرقت توريل موي بين ثلاثة مصطلحات في هذا الصدد، وهي ظاهرة للعيان كما يبدو من عنوان مقالها السابق، وقد ترجم مقالها هذا إلى العربية على يد (كورنيليا الخالد)، ونشر في مجلة الآداب الأجنبية الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في خريف: ١٩٩٣م. بينما نشر كتاب الصكر في: ٢٠٠٣م، ونشر كتاب حفناوي بعلي في: ٢٠٠٨م.

الحرب في الشعر القروسطي . ومن جانبنا نميل إلى تقسيم «موي»(*) ؛ نظراً إلى نزوعه المنطقي وتصنيفه المنهجي عند استخدام كل مصطلح بناء على حمولته التاريخية والثقافية بالإضافة إلى أنه ينأى بالقارئ عن الاضطراب والخلط بين كل مفهوم مع ما يجاوره ؛ لذا -بحسب ريان قوت- «يمكن لمصطلح النسوية feminism أن يوصف ككل الأفكار والحركات التي تتخذ من تحرير المرأة ، أو تحسين أوضاعها بعمق هدفها الأصلي»(١) .

كما نقف مع «كيت ميليت» التي ترى أن مهمة الناقدات النسويات وواضعات النظرية النسوية «هي أن يكشفن عن الآلية التي تتم بها هيمنة الرجال على النساء ، والتي ترجعها في تعريفها البسيط والمتعدد الجوانب إلى النظام الأبوي ، وأن يكشفن أيضا الآلية التي تتشكل بها الإيديولوجية التي يمكن أن تكون أكثر الإيديولوجيات تغلغلا في حضارتنا التي يعود مفهومها الأساسي للقوة»(٢) .

فالنسوية -إذن- تيار سياسي ثوري فكري إيديولوجي ثقافي ، يهدف إلى مناصرة المرأة وإعادة توازن القوى ، ويكشف عن تيماتها وخصائصها في الخطاب الإنساني عامة ، وكتابة المرأة التي تشتغل على هذه التيمات خاصة ، وهو بذلك نشاط إنساني يمارسه الرجل والمرأة اللذان يدافعان عن المرأة ، وتؤكد ذلك «بام موريس» التي تعتبر «النسوية مفهوما سياسيا مبنيا على مقدمتين منطقيتين أساسيتين : (١) إن بين النوعين مؤسسة تقوم على عدم المساواة بين النساء والرجال ، وتعاني النساء بسببها من انعدام العدالة في النظام الاجتماعي ، و(٢) إن انعدام العدالة في النظام بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية ، لكنه ناتج عن الفروق التي تنشئها الثقافة بين الجنسين . يقدم هذا المفهوم للنسوية جدول أعمالها الذي يحتوي على مهمتين : فهم الآليات الاجتماعية والنفسية التي تنشئ وتؤيد انعدام المساواة بين النوعين ، ثم تغيير

(*) ليس ميلا اعتباطيا بل لأنا وجدناه أقرب إلى المنهجية والتصنيف الموضوعاتي الذي ينطلق من التأمل والاستقصاء والملاحظة ، إنه يعتمد على التنظير المتكئ على التطبيق وليس على التنظير المجرد .

(١) ريان قوت ، النسوية والمواطنة : ٤٥ .

(٢) توريل موي ، النسوية ، والأنثى ، والأنوثة : ٢٥ .

هذه الآليات»[1] ، وكما ترى يمنى طريف الخولي فإن «النسوية في أصولها حركة سياسية ، تهدف إلى غايات اجتماعية ، تتمثل في حقوق المرأة ، وإثبات ذاتها ودورها ، والفكر النسوي بشكل عام أنساق نظرية من المفاهيم والقضايا والتحليلات ، تصف وتفسر أوضاع النساء وخبراتهن وسبل تحسينها وتفعيلها ، وكيفية الاستفادة المثلى منها»[2] .

من خلال ما سبق من تعريفات للنسوية عامة ، والأدب والنقد النسويين خاصة ، نجدها تلتقي عند نقطة محورية هي الاهتمام بقضايا المرأة ، والكشف عن الأنساق التي تكرسها الثقافة لجعلها قارة في زاوية ضيقة دائما ؛ مما جعل هذه الحركة في عمومها تسعى إلى خلخلة الأنساق الاجتماعية القارة ، وتفكيك الهيمنة الذكورية ، وخلق واقع مغاير ، يتساوى فيه الطرفان ، وتلغى فيه فكرة الذات والآخر التي تسعى إلى تهميش المرأة بشكل يؤدي إلى خلل في الموازين ، من وجهة نظر هذه الحركة ، وتحاول خلق هوية متفردة لها مزاياها وخصائصها الفكرية «تهدف إلى إنهاء الاضطهاد الجنسي والعرقي والديني والطبقي ، وإثبات أهلية المرأة ، وأهمية دورها في المجتمع الإنساني»[3] ؛ لذلك تميز النقد النسوي «بالتزامه سياسة تحارب كل أشكال السلطة الأبوية والتمييز الجنسي»[4] ، وميله إلى التركيز على عالم المرأة الداخلي ، والاهتمام بتاريخها ، والتركيز على الأعمال التي تحتوي على قضاياها ، بغض النظر عن جنس كاتبها ذكرا كان أم أنثى .

ب- تداخل مصطلح النسوية مع مصطلحات مجاورة

يتداخل مصطلح «نسوية» مع مصطلحات أخرى من أبرزها «نسائية» و«أنثوية» ، بالرغم من وجود فروق كبيرة بين كل منها دلاليا وإيديولوجيا وبيولوجيا ، غير أن هذه

(١) بام موريس ، الأدب والنسوية ، ت : سهام عبد السلام ، مراجعة وتقديم : سحر صبحي عبد الحكيم ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ع : ٤٧٤ ، ط : ١ ، ٢٠٠٢م : ٢٩ .

(٢) يمنى طريف الخولي ، النسوية وفلسفة العلم ، عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج : ٣٤ ، ع : ٢ ، أكتوبر ديسمبر : ٢٠٠٥م : ١١ .

(٣) سناء شعلان ، قضايا ورؤى ، الرافد ، دائرة الثقافة والإعلام ، حكومة الشارقة ، ع : ١٥٣ ، مايو : ٢٠١٠م : ١٥٦

(٤) توريل موي ، النسوية والأنثى والأنوثة : ٢٩ ، ٣٠ .

الفروق كثيراً ما تُطْمَسُ ، سواء على صعيد التنظير أم التطبيق ، إذْ يستخدم كل منها بديلا عن الآخر ، أو يستخدم وكأنه رديف له ، ولمعرفة الفروق فيما بينها لابد أولا من تفكيكها وفضّ الاشتباك الحاصل فيما بينها ؛ بغية الوصول إلى قاعدة مصطلحية منهجية تحدد ماهية كل منها ووظيفته وأهدافه .

إذا كان مصطلح «نسوي» دالا على حركة سياسية إيديولوجية فكرية . . إلخ ، تنزع إلى «إعادة التوازن الفكري والعقلي لعلاقات القوى»[1] -كما تبين- ، فإنه ينماز بذلك عن غيره من المصطلحات ، وأولها مصطلح «نسائي» ، الدال على قضايا بيولوجية ؛ لأنه «ليس مصطلحا فنيا ، ولا يدل على اتجاه ، أو على مدرسة ، أو إيديولوجية ما»[2] ، وإنما يدل على تصنيف بيولوجي (جسدي/جسماني) ، يحيل إلى المرأة ، فهو اسم جمع لا واحد له من لفظه ، ومعنى ذلك أن مصطلح «نسوية» مصطلح فني ، يدل على اتجاه وعلى مدرسة ، وإيديولوجية ما ، وهو على عكس مصطلح نسائي تماما ، بوصفه اسم جمع للمرأة فقط ، في ذاتها ولذاتها ، لا في نشاطها وفكرها المناهضين للنشاط والفكر المضادين ، ولذلك فرقت الباحثة «توريل موي» بين ثلاثة مصطلحات هي النسوية والأنثى/النسائية[*] والأنوثة -كما رأينا- ، وتؤكد بأن النسوية قضية سياسية وأن الأنثى مسألة بيولوجية ، وأن الأنوثة مجموعة خواص محددة ثقافيا[3] .

---

(١) شيرين أبو النجا ، نسائي أم نسوي : ٨ .

(٢) محمد طرشونة ، نقد الرواية النسائية في تونس ، مركز النشر الجامعي ، تونس ، ط : ١ ، ٢٠٠٣م : ٦ .

(*) ولعل الباحثة توريل موي تعني بمصطلح الأنثى (النسائية) لأنها تربطها بالبيولوجية ، ولعل هذا الخلل ناتج عن الترجمة ، لأنها تقول في بحثها : فـ«كلمتا (أنثى) و(ذكر) . . . حصرناهما للدلالة على العناصر البيولوجية البحتة للاختلاف الجنسي» ، [توريل موي ، النسوية والأنثى والأنوثة : ٣٤] .
ويؤكد ما ذهبنا إليه هنا تفريق الباحثة «سارة جامبل» ما بين الأنثى والأنثوية ، إذ تشير كلمة أنثى بمعناها الحرفي إلى كائن ذي مجموعة معينة من الخواص البيولوجية مثل القدرة على الولادة ، ومن هنا تختلف عن «الأنوثة» التي تصف الصورة التي يكونها المجتمع عن المرأة ككائن له هذه الخواص .
[ينظر : سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية ، تـ : أحمد الشامي : ٣٣٥ ، ٣٣٧] .

(٣) ينظر : توريل موي ، النسوية والأنثى والأنوثة : ٢٤ .

ويحيل مصطلح (أنثوي وأنوثة) إلى ميزة نسائية، لصيقة بالمرأة (من الداخل) دون غيرها، وتعرف سارة جامبل الأنوثة بأنها «مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد منها جعل المرأة تمتثل لتصورات الرجل، عن الجاذبية الجنسية المثالية»[1]، ومعنى هذا أن مصطلح أنوثة صفة لخصيصة من خصائص المرأة الاجتماعية الناتجة عن التنشئة، ويحددها البعض بسلسلة من الصفات منها: الحياء والخجل (المبالغ فيهما) والدلال والنعومة.. إلخ، وهي صفات لا يمكن أن نجدها في الرجل السوي، ولا يمكن له أن يكتب -مهما يكن- كتابة أنثوية إن سلمنا بوجود كتابة أنثوية- وإنما قد يكتب كتابة نسوية، وكما يرى محمد طرشونة بأن هناك «حساسية أنثوية»، وليست «رواية أنثوية»؛ «لأنه يصعب تمييز اتجاه يتصف بالأنوثة، وهي ليست نظرة أو موقفا، وإنما هي نكهة خاصة نجدها في روايات جميع النساء تقريبا، نحس فيها أن ما نقرؤه صادر عن معاناة امرأة عاشت حالة ما، وعبرت عنها بطريقة فنية، مثل عاطفة الأمومة أو العشق أو الخوف، وكلها غير خاصة بالمرأة -بما في ذلك الأمومة!- ولكن التعبير عنها نحس فيه ببعد خاص قد لا يتوفر إلا في كتابات الأنثى»[2]. ومن وجهة نظرنا ليست كلها خاصة بالمرأة -كما يرى طرشونة- بل بعضها خاص بها دون غيرها، كما أن ما نجده في النص يشي بأنثوية فإنه من قبيل النسوية وليس من قبيل الأنثوية.

إذا كنا فيما سبق قد وجدنا الخلط بين المصطلحات فإن ثمة من يخلط بين هذه المصطلحات وبين الذوات المنتجة للخطابات أيضا، كما هو الحال عند زهرة الجلاصي[3]، التي تضع بعضا من التساؤلات تنصب في هذا السياق، بغية مساءلة حقول السرديات ونظرياتها للظفر بفرادة النص وديناميكيته، وتتساءل كيف سكن المبدع شكله؟ كيف تفاعل مع سرده؟ ما هي خصوصيات بصمته الذاتية في توظيف فضاءاته النصية؟ ما هي درجات طموحاته المشروعة كذات تنشد التمايز والاختلاف والتجديد؟ وبمعنى أن يعترف التحليل عند الاقتضاء بأنسنة النص، وهي ترى بذلك أن النص يكتسب صفات وخصوصيات من الكاتبات، وتدمج بين الذوات

---

(١) سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية: ٣٢٧.

(٢) محمد طرشونة، نقد الرواية النسائية في تونس: ٦.

(٣) ينظر: زهرة الجلاصي، النص المؤنث، سراس للنشر، تونس، د. ط، ٢٠٠٠م: ٧، ٨.

بخصائصها الخارج نصية/البيولوجية وبنى النص المنجز وجعل الخصائص البيولوجية الخارجية للكاتبات هي مزايا للنصوص ؛ وهذا الأمر جعل الكثير من المتلقين يقعون في اللبس ويخلطون بين مصطلحات النظرية ؛ ولذا فإن اقتراح الجلاصي يعد مجازفة بالرغم من جديته التجريبية ، ومحاولته الجادة ؛ لأن ذلك يعني عدم وعي المرأة بذاتها وقضيتها التي تعبر عنها ، وأن ما يطفو على سطح نصوصها أو يقبع في عمقها إنما هو عفوي وتلقائي .

مهما يكن فإن هذه المصطلحات جميعها أسماء لمسميات ؛ فالنسوية اسم للحركة التي تسعى إلى تقويض النظرية البطريركية ، والنسائية اسم مميز لجنس المرأة عن الرجل بيولوجيا ، والأنثوية اسم لمجموعة من الخصائص والصفات الاجتماعية والفسيولوجية التي توجد في المرأة نتيجة للتنشئة ، وتميزها عن خصائص الذكورة ، «لذا تلزم التفرقة دائما بين نسوي (أي وعي فكري ومعرفي) ، ونسائي (أي جنس بيولوجي)»[1] ، وبين الأنوثة أيضا (أي صفات اجتماعية ثقافية) .

ونتفق مع «مفيد نجم» الذي أرجع هذا التعدد والتشتت والارتباك في المصطلح ومتعلقاته إلى عدم وجود «وعي نظري ومنهجي واضح ومتبلور»[2] ؛ لأن كثيراً ممن تطرقوا إلى ظاهرة الخطاب النسوي لم يعنوا كثيرا بدراسة المصطلحات ووضع قاعدة نظرية لهذه الحركة في الوطن العربي ، ومنهجتها ، والخروج بخلاصة تبين ماهياتها وكيفياتها وآلياتها وجمالياتها . ومن وجهة نظرنا فإن هذا التعدد يمثل ظاهرة صحية لكونه يخلق وجهات نظر متعددة وزوايا متباينة تشكل كما متراكما من الأفكار التي يمكن للقارئ الحصيف أن يحفر فيها ، ومن ثم يخرج منها بزاوية نظر معرفية مستقرة ولو نسبيا .

ونستخلص مما سبق :

- أن النسوية قضية سياسية .
- أن النسائية مسألة بيولوجية .

---

(١) شيرين أبو النجا ، نسائي أم نسوي : ٨ .

(٢) مفيد نجم ، الأدب النسوي ، إشكالية المصطلح ، علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، ج ٥٧ ، مج : ١٥ ، سبتمبر ٢٠٠٥م : ١٦١ .

- أن الأنوثة/الأنثوية مجموعة خصائص محددة اجتماعيا وثقافيا، تكتسبها المرأة نتيجة للتربية والتنشئة.
- أن الكتابة النسوية تلتزم خطا محددا وهو معالجة قضايا المرأة، ومناهضة النظام الأبوي.
- أن التعدد والتداخل بين المصطلحات ناتج عن عدم وجود نظرية، وانعدام تحديد منهجي، متعلق بالنسوية، وإشكالياتها في الفكر العربي.

ج- الفروق بين المصطلحات على صعيد الكتابة

إن تحديد الجهاز المصطلحي وتحديد أبعاده المفاهيمية وكذا الفروق ونقاط التماس بين المصطلحات يطرح علينا سؤالا إشكاليا ملحا، مفاده: هل كل ما تكتبه المرأة نسوي؟ وإجابة عنه، ينبغي -أولا- تحديد ماهية الكتابة النسوية، والفرق بينها وبين الكتابة النسائية بغية الوصول إلى إجابة منطقية تحدد الكتابة النسوية من النسائية.

ظهرت في الأونة الأخيرة كتابة جريئة أثارت هذه الإشكالية بشدة، ووضعتها على المحك، وهي التي تكتبها المرأة، وهذا النوع من الكتابة دفع معه الكثير من الباحثين إلى الخلط بين المفاهيم والمصطلحات، وكإعادة نظر لذلك الخلط، وإعادة فرز لخطوطه المتداخلة، يمكن مفصلة هذه الكتابة مبدئيا إلى مفصلين اثنين ينتمي أحدهما إلى النسوية والآخر إلى النسائية؛ فالكتابة التي تكتبها المرأة عموما تنتمي إلى النسائية من باب أن كاتبتها امرأة لا لأن خصائصها الكامنة فيها تجسد مواضيع المرأة وقضاياها، وبذلك فإن النسائية أعم من النسوية؛ فكل ما تكتبه المرأة نسائي، وليس كل ما تكتبه نسويا بالضرورة، وهذا يضع تحديدا منهجيا صارما يجعل الكتابة التي تكتبها المرأة وتعالج فيها أفكارا تحتفي بقضايا المرأة، وفكرة التغلب على النزعة الأبوية، والتسلط الذكوري، وخلق نظرة خاصة للعالم من منظور نسوي، هي الكتابة التي تنتمي إلى النسوية، أما التي تعالج قضايا عامة يتناولها الرجل والمرأة معا بشكل متشابه ومعبر عن العالم والقضايا الإنسانية التي يعبر عنها الجميع فهي كتابة نسائية إن كتبتها امرأة، ورجالية إن كتبها رجل، وبمعنى آخر فإنها كتابة عامة، وليست نسوية؛ لأنها لا تعبر «عن تمرد المرأة على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، وعلى سلطة المجتمع الأبوي وتقاليده المختلفة، التي تحول دون تحرر المرأة وانطلاقها، وتعبيرها

عن ذاتها ووجودها ومشاعرها»[1] ، فالكتابة النسوية -إذن- هي «التي تتخذ موقفا واضحا ضد الأبوية وضد التمييز الجنسي»[2] ، وهي التي تأخذ المرأة كفاعل في اعتبارها ، وهي القادرة على تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية ، وهي الكتابة المهمومة بالنسوي المسكوت عنه ، النسوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة ، وهي النسوية الكامنة في فجوات هذه الثقافة ، وأخيرا هي النسوية التي تشغل الهامش[3] .

إن هذا التصنيف مفيد كثيرا ؛ لأنه يحتم علينا الخروج من إشكالية الصراع بين قطبي الجنس البشري ، وقضيتي الذكورة والأنوثة ، كما يحتم علينا توحيد الكتابة كونها كتابة تعبر عن هموم إنسانية لها طابع الشمولية أولا وأخيرا ، والانتقال إلى دراسة هذه الكتابات بناء على خصائصها الكامنة ككل متكامل تتمفصل في كتابة الرجال والنساء ووفق مبدأ الهيمنة ، وتشكل ظاهرة ، لها أبعادها ومميزاتها وتسميتها بالنسوية فقط ؛ لأن النسوية ليست امرأة ، وليست نساء ، وليس الرجل عكس نسوية ، ولا نقيضها ، ولا يشكل مصطلحا مضادا لها ، كما لا تشكل المرأة طرفا فيها بقدر ما تشكل مادة من أبجدياتها المتعددة ، وإنما النسوية مذهب وحركة -كما رأينا- ومنهج رؤية للذات والعالم من وجهة نظر المرأة المضطهدة ذكوريا ، لذلك لا نقول كتابة أنثوية لأننا لا ننحصر في خصائص النساء فقط ، ولا نقول نسائية لأننا لن نقتصر على معالجة قضايا بيولوجية متعلقة بالمرأة خارجيا فقط ، ولا نقول كتابة المرأة ونقصد بها نسوية مع أن هذه الظاهرة تبدو أكثر التصاقا بكتابة المرأة منها بكتابة الرجل ؛ ذلك أن معظم النساء حاليا قد رسمن لكتابتهن خطا دفاعيا واضحا يسرن وفقه ، ومع ذلك فإن الخطوط الدفاعية هذه موجودة في معظم كتابات الرجل ، فالشاعر اليمني محمد الشرفي -مثلا- قد أوقف كل نتاجاته الأدبية للدفاع عن حقوق المرأة وحرياتها ، ومن هنا فإن نتاجه الأدبي هذا نسوي بامتياز ، وكذا بعض قصائد نزار قباني وروايات إحسان عبد القدوس التي تعالج قضايا المرأة ؛ لذا فالأمر متعلق بنوع من أنواع الكتابة

---

(١) مفيد نجم ، الأدب النسوي ، إشكالية المصطلح : ١٦٠ ، ١٦١ .

(٢) حسين المناصرة ، النسوية في الثقافة والإبداع ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط : ١ ، ٢٠٠٧م ، هامش : ٩٩ ، ويشير المناصرة إلى توريل موي ، النسوية والأنثى والأنوثة : ٤٤ .

(٣) ينظر : شيرين أبو النجا ، نسائي أم نسوي : ٨ ، ٩ .

وليس بالكتابة كلها(*) ، أي إن هذه السمات النسوية ليست طاغية على كل كتابات النساء ولا كل كتابات الرجال ، فالأمر نسبي متعلق بقضية المرأة ، وليس بالمرأة ذاتها ، أي إنه يناقش حيثيات قضايا ، ويطرح أسئلة ، ويثير إشكاليات بعينها دون غيرها ؛ لذلك يسمى بهذه التسمية ويتسم بها ، كما أن المرأة فرد والرجل فرد ، والنسوية قضية .

وبما سبق ينتج سؤالٌ ، وهو هل يمكن دراسة الكتابة النسوية لذاتها ، بناء على خصائصها ، مجردة من نزعة النفور والتهميش نتيجة إلصاقها بالمرأة فقط؟ .

إن الإجابة عن هذا التساؤل لا يمكن أن تتم إلا في حالة الاستقرار الكلي على صعيد المفاهيم والمصطلحات والآليات ، وعدم الخلط بين الذوات الفيزيائية البيولوجية وبين النظريات أولا ، وبين النظرية النسوية وبين المرأة ، ثانيا ، وبين المرأة وبين نتاجها ، ثالثا ، وبين كتابة المرأة والكتابة النسوية رابعا ؛ كي لا تظل المواقف منها سلبية بشكل كبير .

د- المصطلحات وإشكالية التلقي

أثارت هذه المصطلحات النسائية/النسوية/الأنثوية عند ظهورها أول مرة - وما تزال- كثيراً من الإشكالات والمشاحنات لدى معظم الكتاب

(*) إن خصائص النصوص هي من تمنحها تصنيفها وانتماءها وتيارها وتميزها عن غيرها ، وذلك يجعل الكتابة النسوية مثل كتابة الحرب ، وكتابة الغربة ، وكتابة البحر ، فلكل منها خصائصها ولغتها التي تفردها عن غيرها ، ولا يمكن وصف أحدها بهذه الصفة ما لم تكن خصيصة مهيمنة فيه ، وغالبة على سواها ، بغض النظر عن جنس الكاتب ، فهناك -مثلا- الأدب النسوي ، وأدب الطفل ، وأدب السود ، والمهاجرين . . إلخ ، فإذا كان الأدب النسوي -كما يرون- هو الذي تكتبه النساء ، فهل أدب الطفل يكون حكرا على الذي يكتبه الأطفال فقط ، وكذلك أدب السود هل هو الذي يكتبه السود دون غيرهم؟ إذن إن الأدب النسوي هو الذي يتخذ من المرأة وقضاياها مادة له ، بغض النظر عن كاتبه ، وكذا أدب الطفل مادته هي من تجعله كذلك ، وليس كاتبه ، وكذا بقية الأنواع ، وفي الأخير هل بإمكان البحر أن يكتب أدبا خاصا به كي نسميه أدب البحر! .

والكاتبات(*) ؛ لأنها فرضت -وما زالت- حكما مسبقا بهامشية كتابة المرأة ، مقابل مركزية مفترضة هي مركزية الكتابة الذكورية الناتجة عن هيمنة الإرث الجنوسي الذي لا يزال يلقي بظلاله على الفكر وعلى الذات ، ويعمل على تأجيج الانفصام ، وتوسيع بؤرة الخلاف بينها وبين الآخر ، ففي حين يرجع رفض بعض الكتاب إلى مسألة واحدية الكتابة بناء على خصائص إنسانيتها و/أو خوفاً من امتلاك المرأة لحرية التعبير ، ومنافستها لهم على المكانة الإبداعية ، فإن بعض الكاتبات قد رفضنها ودعين إلى مواجهتها ؛ لأنها تحيل إلى أحد أمرين أولهما التمييز العنصري (الجنوسي)

(*) ولعل من المفيد الإشارة هنا إلى أن بعض الكتاب والكاتبات لم يفرقوا بين نسائي ونسوي ، وبعض الكاتبات اشتغلن على أحدهما في بداية مشوارهن ، ومن ثم انتبهن للفرق بينهما ، وبدأن يشتغلن على هذا الفرق ، كما فعلت الباحثة شيرين أبو النجا ، أو التفريق بين مصطلحات وإهمال بعضها وعدم الالتفات إلى البعض الآخر كما فعلت زهرة الجلاصي التي تفرق بين مصطلح أنثوي ومصطلح نسائي وتعتمد الأول وترفض الآخر ولا تلتفت إلى نسوي أو تذكره حتى عرضا . . أو الخلط بين المصطلحات في مكان واحد كما فعل حفناوي بعلي ، أو الاشتغال على مصطلح (نسائي) وحده ، وإغفال ما عداه جملة وتفصيلا كما صنع الباحثان رشيدة بنمسعود وبوشوشة بن جمعة ؛ إذ يشتغلان على مصطلح نسائي ، ويهملان مصطلح نسوي تماما ، ويقتصران في مناقشتهما على إثبات هذا المصطلح/نسائي ، وقصره على ما تكتب المرأة دون غيرها ، ومحاولة إثبات خصائصه ومزاياه فقط دون الالتفات إلى أن الظاهرة عامة وأن التركيز على أدب الرجل في مقابل أدب المرأة ظاهرة إيديولوجية تعمل على توسيع الهوة بين الجنسين ، وتثبت مقولة/عملية الإقصاء الاجتماعي للمرأة ، وتغريب كتابتها لا إثبات ميزاتها ، وتناقش الكاتبة رشيدة بنمسعود المصطلح وخصائص الكتابة النسوية وميزاتها وأسباب رفض الكاتبات لهذا المصطلح ، ويسير بوشوشة بن جمعة على نفس الخطوات ويتوصل إلى نفس النتائج التي توصلت إليها «بن مسعود» . ولعل الأسباب التي جعلتهما يقتصران على ذلك -من وجهة نظرنا- هي أن التركيز المحوري والجوهري لديهما كان منصبا على كتابة المرأة لا على الظاهرة بوصفها ظاهرة إنسانية مشتركة ، يشتغل عليها الرجل والمرأة ، وتفرز مظاهر تدعو إلى مناهضة العنف ضد النساء ، وتفكيك البنية البطريركية التي تعمل على فصل العنصرين فصلا تاما ، وجعل المرأة تابعة للرجل . . [ينظر : **رشيدة بنمسعود ، المرأة والكتابة ، سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، ط : ١ ، ١٩٩٤م : ٧٥-٩٨ .] و[بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية : ١٥-٣٢ .]** .

بين المرأة والرجل ، والثانية لأن البعض يقولون بخصوصية ماثلة ومتمفصلة في كتاباتهن ، وهذه الخصوصية قد جعلت البعض يحمل نزعة احتقارية ، لما تكتب أو المرأة نفسها تشعر بها ، نتيجة لما يتوفر عليه هذا المصطلح من دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي ، الذي يحتقر المرأة ، ويجعلها دون الرجل ، وتابعة له»[1] ، للملك كن «الأكثر رفضا لسياق انضمامهن تحت سقف النسوي ، لأسباب عديدة أبرزها : التخوف من التصنيف الدوني»[2] .

بالإضافة إلى التخوف من قضية إلصاق التهمة بكتابتهن ومن ثم بهن ؛ لأن المتلقي كان ينطلق من ثقافة تفهم كتابة المرأة على أنها مجرد سيرة ذاتية تسرد فيها الكاتبة ممارساتها متسترة وراء فعل الكتابة ، إذ «جعلت هذه الثقافة كل كتابة تكتبها المرأة تفهم من قبل النقد السائد على أنها سيرة ذاتية تجلب تهما كثيرة بوصفها لا تتلاءم مع الأخلاق والتقاليد العربية والدينية ، مما دفع المرأة إلى الشعور بالغبن في كثير من علاقاتها بسبب كونها امرأة ، فكيف إذا صنفت على أساس الكتابة النسوية التي تحيلها غالبا إلى التصنيف الأخلاقي السلبي»[3] ، كما أن من أهم القضايا التي دفعت الكتاب والمتلقين إلى النفور من هذا المصطلح -كما يؤكد فنسنت ب ،ليتش- تمركزه حول النساء بطريقة عدائية للرجل ، وغلبة الطابع الانفصالي عن الحيز الوجودي العام للأدب والإبداع الإنساني ، وعدم الاشتباك مع النظام الثقافي الذي يهيمن عليه الرجال لغرض تصحيح مساراته ، وإنما كان قد انحرف به البعض صوب نقد سياسي أو أيديولوجي يقوم على العداء بدلا من رعاية نقد جمالي الطابع ، تجنبا للوقوع في فخ الانعزالية النسوية[4] .

ناهيك عن أن ظاهرة الكتابة النسوية نتج عنها ظاهرة الصدام مع الآخر ، وهي

---

(١) بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية : ٢٣ .

(٢) حسين المناصرة ، النسوية في الثقافة والإبداع : ٨٧ .

(٣) المرجع نفسه : ٨٧ .

(٤) ينظر : فنسنت ب . ليتش ، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات ، ت : محمد يحيى ، مراجعة وتقديم : ماهر شفيق فريد ، المشروع القومي للترجمة ، المركز الأعلى للثقافة ، ع: ١٨١ ، القاهرة ، د . ط ، ٢٠٠٠م : ٣٢٧ ، ٣٢٨ .

ظاهرة غير مألوفة ، وقد رفضها الآخر/الرجل لأنها أثارت حفيظته بعد أن جعلت منه أداة تشاكسها وتستفزها وتحاول انتزاع الاعتراف بها منه قبل انتزاع الحرية ؛ لأن الحرية قد امتلكتها بشكل أو بآخر ، وإلا لما استطاعت الكتابة عن هذه المنظومة الفكرية الاجتماعية الأخلاقية التي يعد الرجل أحد محاورها ؛ لذلك «تتفق أغلب الكاتبات على رفض مفهوم الأنوثة في الكتابة ويتمسكن بالتبرؤ منها ، فقد أكدت أكثر من كاتبة وبإصرار شديد . . . أن لا معنى للفروق الجنسية بين المذكر والمؤنث ؛ لأن الذات الكاتبة تمثل الإنسان بقطع النظر عن جنسه ، ومن تبريرات هذا الرفض أنهن لا يرغبن في الانضمام إلى المؤنث كمعادل لمجموعة نسائية منغلقة على ذاتها ، أو كمنزلة سسيوثقافية هامشية ، لذلك تؤكد المرأة الكاتبة على أنها كائن «لا جنسي» أو «محايد» ، وعندما يدعوها داعي الكتابة تنسى أنها امرأة»[(١)] . ومن ثم فإنه لا جدوى -من وجهة نظر مشتركة بين بعضهن ، وبعض الكتاب- ، من الفصل فيما بين الكتابات ، ولا جدوى من «التمييز بين قلم المرأة وقلم الرجل لتماثلهما في الإنسانية ، وفي الأوضاع الاجتماعية التي سادت مجتمعات العصور القديمة ، وعانى منها الرجل والمرأة على حد سواء ، فهم ينظرون إلى الإنسان من زاوية معاناته الطبقية في ظل الطبقة البرجوازية»[(٢)] ، وينظر البعض إلى القضية من منظور نظرية موت المؤلف ؛ لأن القارئ إذا اعتمد نظريات النقد الحداثية وتحديدا نظرية النقد البنيوي ، ومقولة موت المؤلف بالتحديد ، وتعامل مع الكتابة بعيدا عن سلطة التسمية والذوات المنتجة ، فإن ذلك سيقوده إلى حقيقة فكرية جوهرية واحدة تقر بأنه لا فرق بين الكتابات بيولوجيا ، فهي نتاج اجتماعي خلقته ظروف إنسانية معاشة واحدة ، ولكن الفرق يكمن في خصائص هذه الكتابات والرؤى التي تشتغل عليها . ويرى آخرون أن هذا التباين والرفض خصوصا يأتيان نتيجة لتكريس الوعي الجمعي كثيراً من الأفكار الإيديولوجية ؛ لغرض الانتقاص من المرأة ، وإزاحتها عن محيط الاشتغال

---

(١) زهرة الجلاصي ، النص المؤنث : ٩ .

(٢) عبد اللطيف الأرناؤوط ، البوح الصارخ ، الدوحة ، وزارة الثقافة والفنون والتراث ، قطر ، ع : ٢١ ، السنة الثانية ، يوليو : ٢٠٠٩م : ٧٧ .

الإنساني والسياسي والفكري والإبداعي، وتحويل كتابتها من المركز إلى الهامش(*).

ويذهب بوشوشة بن جمعة إلى أن النزوع نحو رفض المصطلح عند النقاد والكاتبات على حد سواء يعود «إلى قصور في تصور النقد العربي، الذي اقتصر في مقاربة هذه الكتابة الظاهرة على الخارج، دون أن يسعى إلى تناولها من الداخل بالبحث عن أنساقها الفكرية والجمالية وما تنطوي عليه من سمات مفيدة تفصح عنها النصوص قبل النفوس، مما يجنب الممارسة النقدية وقوع في أشكال من الإسقاط الخارجي ذات طبيعة إيديولوجية، تنحرف بها المقاربة الموضوعية لهذا النوع من الإبداع»[1].

ومعنى هذا أن ثمة قضية تختلف عن شتى القضايا، كما أشرنا(**)، فإذا كان مصطلح «الأدب النسائي» يهدف إلى تصنيف نتاج المرأة الأدبي على أساس بيولوجي أي من خلال الجنس الذي تنتمي إليه[2]، فإن مصطلح «الأدب النسوي» يهدف إلى تصنيف الأدب من الداخل، بناء على خصائصه هو لا على خصائص كاتبه، أي إن التصنيف الجنوسي يصبح خصيصة من خصائص الخطابات الداخلية لا من خصائص كتابها.

(*) ولكن من وجهة نظر البحث فإن ظهور مصطلح النسوية بإمكانه أن يحل هذا الإشكال، ويحيل الموضوع الخارجي إلى داخل النصوص، ويحول النداءات الخارجية إلى نداءات داخلية، ويجعل القارئ يشتغل على البحث عن الخصوصية والتيمات المحورية التي تتمفصل في النصوص التي تكتبها المرأة و/أو الرجل وفق مفهوم النسوية -كما أشرنا سابقا-، وليس على الاهتمام بالمرأة في ذاتها بعيدا عن النصوص.

(١) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية: ٢٣.

(**) يجب أن نفرق بين المرأة وبين النسوية، تفريقا حاسما، فالمرأة كائن فيزيائي، بشري، بيولوجي، والنسوية نظرية فكرية وأيديولوجية وسياسية وثقافية، تتبنى قضايا المرأة وتناصرها، ولا تقتصر على جنس بعينه، كما ينبغي أن نميز بين تاريخ المرأة، وتاريخ الحركة النسوية، فلكل منهما تاريخه وسماته؛ فـ«تاريخ» المرأة -كما يدل عليه اسمه-، يتعلق بالمرأة، بينما تاريخ «الحركة [النسوية] «يتناول أفكارا ونظريات، وتشمل تلك الحركة وتأخذ معينات وكتابة التاريخ النسوي»، [حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية: ٩٢].

(٢) ينظر: بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية: ١٨.

وعليه فإن من الأخطاء الشائعة التي ينبغي تجاوزها في هذا المجال :

- أن يعتبر الباحثون أن الكتابة النسوية هي ما تكتبه المرأة فقط .
- أن يتم الخلط بين المرأة وبين المصطلحات .
- التعصب لكتابة جنس دون غيره ، وكذا التعصب لمصطلح دون سواه ، قبل قراءة الأفكار والخطابات الفكرية والإبداعية والإحاطة بمفاهيم كل مصطلح ودلالاته .
- عدم التفريق بين الظواهر والقضايا الفكرية والمصطلحات وفقا لحيثيات بيولوجية خارج نصية .

ومن وجهة نظر الباحث فإنه لن يتم التخلي عن هذه الأخطاء ونظرية الرفض والقبول إلا إذا عكفنا على :

- استخراج الخصائص والمزايا الكامنة في الخطابات ، وعدم اللجوء إلى الفصل «الجنوسي» القائم على الكاتب (امرأة/ رجل) لا على النص ولا يعني هذا الاقتصار على قراءة النص ، وإغلاقه ، دون الاستعانة بخارجه ، بما فيه الكاتب إن دعت الضرورة إلى ذلك .
- تذويب القضية «الجنوسية» «البيولوجية» ، والمساواة بين الذات والآخر خارجيا ، وإبقائها على مستويات النصوص ، والانهماك في تحليلها من داخلها بوصفها تشكل ملامح خطاب فكري وإبداعي ما ، أي تحويلها من قضية خارج نصية إلى قضية ورقية/نصية مرتبطة بالكتابة وجمالياتها فقط .

كما ينبغي تجاوز هذه النظرة القائمة على الرفض أو القبول من حيز التجاذب النظري إلى فضاءات الممارسة والتطبيق ؛ لأن المصطلح(*) أمر حتمي وعلينا قبوله مثله مثل غيره من المصطلحات الخلاقة ، بعد أن نجرده مما علق به من نزعة قيمية احتقارية وعدائية لأنه منطقي وموضوعي ومحايد ، لا يرمي إلى الفصل العنصري ، أو إزاحة خطاب لحساب خطاب آخر أبدا ، فهو بذلك يخالف مصطلح نسائي ، ومصطلح

(*) وما دامت محمولات مصطلح نسوي -كما رأينا- دالة على خصوصية ، في خطاب ما ، لرجل كان أو لامرأة ، فإن من المسلم به -إذن- أن مناقشة الرجل والمرأة لقضايا نسوية يعد خصوصية في حد ذاته ، لأن هذه القضايا كانت من المسكوت عنه ، والمقصى ، والمغيب ردحا من الزمن ، وقد بدأت تطفو على السطح ، وتعيد تشكيل العمق .

أنثوي ، لأنهما لصيقان بالذوات وخصائصها البيولوجية لا الإبداعية ، فما دامت هذه الخصائص والسمات موجودة بشكل فعلي وحتمي في الخطاب فلماذا نجحدها ، وإذا سلمنا بها فهل سنجد مصطلحا فنيا أفضل من مصطلح النسوية للتعبير عنها؟! .

نرى أن الحل في الخروج من الصراعات بين المصطلحات والفروق فيما بينها يكمن في أن يُؤسس لنظرية نسوية ، وتحدد حيثياتها ، ولا تلصق بكتابة المرأة أو نشاطها فقط ، بل في كل كتابة أو نشاط يدعو إلى تحطيم النظرية البطريركية ، ومصادرة المرأة ، وذلك لن يتحقق إلا إذا تم الانتقال من النظرة النمطية لهذه القضية التي تفصل بين المرأة والرجل فصلا قائما على الصراع من جهة ، وتدمج بين النسوية وحقول أخرى شبيهة من جهة ثانية ، وتجعلها خاصة من خصائص المرأة وميزة من مزايا خطابها فقط من جهة ثالثة ، وذلك لن يتم إلا إذا انتقلنا بالسؤال من صورته البسيطة : هل لكتابة المرأة خصوصية؟ وهي صيغة تحمل نزعة أحادية وتشتمل على دلالة صدامية واحتقارية ، إلى السؤال بصيغته المركبة : هل للكتابة النسوية خصوصية؟ وهي الصيغة التي تركز على الكتابة أولا؟ ؛ لأن ثمة بونا شاسعا بين صيغة السؤالين ودلالاتهما التي تتحول من الانهماك في الإشكاليات البيولوجية ، والنزعة الخارج نصية ، إلى الاشتغال على الكتابة وآلياتها من داخلها في السؤال الثاني لأن الفرق كبير بين دال «المرأة» ودال «النسوية» ، تماما كالفرق بين خطاب المرأة والخطاب النسوي ، وهذا الفرق كان يُمحى نتيجة لخلط الكتاب والمفكرين بين المرأة والقضية النسوية من جهة ، وكتابتها من جهة أخرى .

وعليه فإن قضية الخصوصية في الكتابة النسوية لا تعني بالضرورة التميز القائم على إقصاء الكتابة التي تكتبها المرأة أو الرجل ، وتخلوا من نزعة نسوية ، ولا على فصل جنوسي ، ولا التركيز على التسمية فقط ، وشحنها بشحنات احتقارية . ولأن هذه الكتابة سميت بالنسوية فلأنها تشتمل على خصائص تميزها ، وتفردها عن الكتابة الخالية من هذه الخصائص ، وإن كتبتها امرأة أو رجل ، وبذلك فإنه لا يوجد أدب ذكوري يقابله أدب أنثوي أو نسائي ، وإنما هناك أدب عام وأدب يحمل خصائص نسوية وهو جزء لا يتجزأ منه .

الفصل الأول:
عتبة العنونة الروائية وقضايا النسوية

تعد العنونة(*) إحدى مظاهر العتبات (seuils) النصية(**) إن لم تكن أهمها «بالنظر إلى ما تتميز به من مقومات خاصة، تضفي عليها قيمة تواصلية

(*) بعد قراءة المتن الروائي المُشتغل عليه تبين أن ثمة من تشتغل على العنونة الداخلية أو الخارجية على حد سواء بوعي نسوي، وأخرى لا تعي هذه التيمة، ومن ثم لا تستثمرها استثمارا نسويا؛ ففي حين تستثمرها الروائية هيفاء بيطار وتكرس معظمها للدفاع عن وجهات نظرها كامرأة نسوية، ووجهات نظر الشخصيات النسوية المحورية فيها وعن قضايا المرأة بشكل مكثف يشي بوعي مسبق بذلك، نجد الصورة مشابهة لدى الروائية فضيلة الفاروق (اكتشاف الشهوة، تاء الخجل، مزاج مراهقة ...)، بينما لا نجد هذا الوعي لدى الروائيتين آمال مختار، وزينب حفني باستثناء عنوان عمل واحد لها هو لم أعد أبكي.

(**) هي المداخل التي تسهل عملية الولوج إلى أعماقها، وتسهم في فتح جملة من الآفاق لإدخال القارئ في علاقة تماه مع النص، وتأسيسه باحثا عما يستغلق عليه في العتبات التي تطرح قضايا لن يجد لها تفسيرات إلا في البنى العميقة للنصوص اللاحقة لها، إنها «مداخل مؤطرة لاشتغال النص وتداوله، لأنها تحدد نوعية القراءة، بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية، يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة، والتأثير على القراء، بمعنى منحهم تصورا مسبقا للنص يكون له تأثير على نوعية إدراكهم له» [حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ع: ١٢، ج: ٤٦، مج: ١٢، ديسمبر: ٢٠٠٢م: ٢٣]، وتنقسم العتبات إلى قسمين النص المحيط، (peritexte)، والنص الفوقي (epitexte)، ويعني الأول كل ما يحيط بفضاء النص/الكتاب، كالمقدمات والإهداءات، والعناوين الفرعية والرئيسية، والعناوين الخارجية والداخلية، ... إلخ، ويعني الثاني كل ما أحاط النص/الكتاب لكنه يقع على مسافة أبعد من سابقه، ويشير إليه، أو يتحدث عنه، كالمراسلات، والحوارات، الصحفية، والمقالات النقدية =

(force illocutoire) عالية، قلما تتوفر في باقي العتبات الأخرى»[1]، ومن حيث إنها تشكل وسما وتسمية للأعمال، وتقدم إشارات أولية عمّا سيأتي في النصوص من بنى زمانية ومكانية ومن صراعات بين الذوات وبينها والعالم بشكل مكثف فهي «بنية حميمية [قد] تولد معظم دلالات النص»[2]، وتعمل على لفت انتباه القارئ وإغرائه للانخراط في مقروئيته.

وبالرغم من ذلك ينبغي التأكيد على أنه لا يمكن دراسة العناوين مجردة عن نصوصها، أو اختزال عطاء النصوص في عناوينها، أو إهمال النص على حساب العنوان مهما يكن، فإن ذلك سيحوّل الجهد والعمل إلى جهد وعمل مبتسرين؛ «لأنه إذا ما عزل [العنوان] عن العمل الذي يقدمه، يصبح . . . مجردا من المعنى»[3] وبحسب باريزي (Parisi) وآل (Al) فإن ««ما يميز العنوان ليس كونه خصيصة، لكن علاقة»؛ لهذا فإن عنوانا ما لا يعترف به في حد ذاته، [. . . بل]لأنه عنوان شيء ما»[4]، إنه

= (حول النص) . . . . . إلخ، [ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج: ٢٥، ع: ٣، يناير/ مارس، ١٩٩٧م: ١٠٢، ١٠٣].

(١) عبد العالي بوطيب، العناوين الداخلية في الرواية المغربية، الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع: ٢٠، مارس: ٢٠٠٩م: ٤٣.

(٢) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة: ١٠٦. ويبالغ جميل حمداوي حين يعد العنوان هو المولد الرئيسي للمتن، وخالق معظم أفكاره، وظواهره؛ إذ يقول: «فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والإيديولوجية وهكذا [يعلن عن نفسه كجملة أولى في النص مؤكدا تبعيته (. . .) لأن الجملة الأولى تتمة منطقية للعنوان الذي يشير في الغالب إلى بطل الرواية أو إلى حدثها الأساسي . . . أو قد يعلن العنوان عن نفسه «كعنصر نصي يلد الرواية في عملية دقيقة جدا، أو كحافز (. . .)»، [المرجع نفسه: ١٠٦، ١٠٧].

(٣) جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، ت: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب: الكشف عن المعنى في النص السردي- السرديات والسيميائيات، دار السبيل للنشر والتوزيع، ط: ١، ٢٠٠٩م: ٢٩٠.

(٤) المرجع نفسه: ٢٨٥.

يستحيل أن «يملك وجودا مستقلا»[1] فما هو «إلا بنية صغرى تؤلف مع [النص...] وحدة عمل على المستوى الدلالي، ولا يمكن أن يحقق أية دلالة بمعزل عن نصه الكبير»[2].

إنه من غير الممكن الفصل الكلي فيما بينهما على أن يؤدي كل منهما وظيفته الكلية في حياد وانفصال تام عن الآخر؛ لأن العنوان في حال انفصاله عن المتن أخرس، مغلق، ويبدو عند استقلاله عن النص وعن سياقاته وحيد المعنى، يفترض تأويلا حرفيا خاصا به، بينما يكون مفتوحا متعددا عند ربطه بنصه؛ لذا لا بد من دراستهما متعالقين مع بعضهما انطلاقا من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان، فلا عنوان بلا نص، وذلك يعني أن نقرأ العناوين مجردة أولا، ومن ثم نقرؤها وفق علاقتها الكمية والنوعية بنصوصها، ونستجلي كيفيات هذا التعالق.

إن الحديث عن نصية العنوان لا يحصر الجهد التحليلي في لغته فحسب، بل يدخل العمل إلى مساحة التحليل بحكم العلاقة الاقتضائية، وكذا اعتباره مرسلة مكتملة هو إمكان قائم، غير أنه لا يتحقق إلا في المستوى النصي، والربط بينهما معا[3]، وهو ما جعل عبد الفتاح الحجمري[4] يحدد ثلاث قواعد لا تمثل قصدية حضور العتبة النصية أو غيابها فحسب، وإنما تمثل طرائق اشتغالها أيضاً:

- القاعدة الأولى تقف عند المظهر التركيبي للعتبة.
- وتأتي القاعدة الثانية كعلامة نصية تضمينية، تحقق التجاور والتحاور بينها وبين بقية مكونات العمل.

---

(١) رشيد بن مالك، تحليل سيميائي لرواية الصحن للكاتبة سميحة خريس، ضمن كتاب: الملتقى الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بو عريريج، الجزائر، ٢٠٠٦م: ١٤٠.

(٢) محمود عبد الوهاب، ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ٣٩٦، دار الشؤون الثقافية، العراق، د. ط، ١٩٩٥م: ٤٦.

(٣) ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: ١، ١٩٩٨م: ٤١.

(٤) ينظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٩٦: ١٠، ١١.

- بينما القاعدة الثالثة تعرض لها خاصية القراءة النصية ، التي تربط العتبة بسياقها النصي .

هذا التحديد المنطقي يؤكد اللحمة النصية والسياقية والتركيبية والدلالية بين العنوان والنص(*) .

تشتغل العناوين في الروايات قيد الدراسة على محورين اثنين ، أولهما نسوي ، وثانيهما شعري ؛ يشتغل المحور الأول وفق طريقة مباشرة من حيث أحالته إلى القضايا النسوية ، ويتجلى في عناوين ثلاث روايات من أصل ثمان ، وهي «يوميات مطلقة»[1] ، للكاتبة السورية هيفاء بيطار ، و«تاء الخجل»[2] للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق ، و«لم أعد أبكي»[3] للكاتبة السعودية زينب حفني ، بينما يشتغل المحور الثاني على القضايا النسوية بشكل غير مباشر ، في الروايات : «قبو العباسيين»[4] للسورية هيفاء بيطار ، والقبو هو مكانٌ لاشتغال النزعة النسوية السادية ، الموجهة من الذات (خلود) نحو الآخر (عقيل) إذْ تنتقم فيه من كل ما هو ذكوري أبوي ، ويعكس قيم كراهيتها للرجل الناتجة عن ما قام به الأب من ممارسات ضد الأم -كما سيتبين ذلك لاحقا- ، أما العنوان الروائي «ملامح»[5] لزينب حفني ، فإنه يعكس قيم تشوه

(*) على أن النص قد يستغني عن العنوان أحيانا ، ولا يتأثر بذلك البتة ، وهو ما يفسر غياب العنوان في الشعرية العربية لقرون متعددة دون أن يحدث ذلك أية معضلة ما ، وفي أحيان أخرى لا يستطيع الاستغناء عنه البتة مهما يكن ، كعنوان نص البردوني «لص في منزل شاعر» ؛ إذ إن غياب أحدهما يمثل غيابا للآخر ؛ لأنه لا تتضح الدلالة النصية إلا به ، فهو بذلك يمثل الشفرة المحورية له ؛ لذا فإن الأمور نسبية كلها ولا تمثل جميعها قوانين ثابتة قارة ، فما يبدو قارا في مكان يبدو متحركا في مكان آخر ، وهكذا .

(1) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط : ٢ ، ٢٠٠٦م .

(2) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط : ١ ، ٢٠٠٣م .

(3) زينب حفني ، لم أعد أبكي ، دار الساقي ، بيروت ، ط : ٢ ، ٢٠٠٧م .

(4) هيفاء بيطار ، قبو العباسيين ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط : ١، ٢٠٠٨م .

(5) زينب حفني ، ملامح ، دار الساقي ، بيروت ، ط : ٣ ، ٢٠٠٦م .

العلاقات النسوية والذكورية معا ، وكذا تصدع القيم الاجتماعية النبيلة التي يعمل الوعي الثقافي الأبوي على تهديمها من حيث يظن أنه يسعى بممارساته إلى بنائها ، إنها ملامح الانهيار الاجتماعي والأخلاقي انطلاقا من الوعي الثقافي الذكوري بشكل أو بآخر . بينما يمثل «الكرسي الهزاز»[1] للتونسية آمال مختار ، مكان ممارسة الذات (سوسن) للفعل الذي أدى إلى انشراخ علاقتها بأبيها (ممارسة الجنس مع أحد تلاميذها) ، وظل طيلة الوقت هو الشفرة التي تعيد إلى الواجهة ما حدث ، وكل ما ترتب عليه كلما أفل أو اتجه نحو النسيان . في حين يشير «نخب الحياة»[2] بشكل غير مباشر إلى تمرد الذات ، وارتيادها لأماكن ممنوعة على المرأة في العرف الاجتماعي (الحانات) ، بالإضافة إلى اقتحامها لعوالم ممنوعة واقعيا (السفر إلى خارج الوطن بدون محرم) ، وكذا عدم العودة إلى الزوج ، والإبقاء عليه كعشيق لا غير ، إنه يعكس النزعة الوجودية الرامية إلى التمرد على كل القوانين الاجتماعية والتفلت من ربقة الآخر بكل أنواعه . بينما يوحي «اكتشاف الشهوة»[3] للروائية فضيلة الفاروق ، بمدى تحسس المرأة لعوالم الذكورة واكتشافها من جديد ، في كل مرحلة من مراحل عمرها التي تمر بها المرأة ، ابتداء من طفولتها التي تكتشف فيها شهوة التسلط الذكوري ، فتحاول أن تتقمصها لتنجو من سطوتها ، مرورا بمراحل نضجها التي تكتشف فيها مدى قسوة الأسرة والمجتمع على المرأة ، ووصولا إلى مرحلة زواجها وما بعد زواجها من رجل كانت تظن أنه ملاذها الآمن من تسلط الأهل ، والمجتمع ، غير أنها تكتشف أنه أكثر قسوة منهم وأكثر ذكورية وأبوية فتتمرد على الجميع في آخر المطاف .

ستتناول هذه الدراسة المظاهر النسوية وكيفية تموضعاتها واشتغالاتها في نماذج من عتبة العنونة الخارجية والداخلية ، وستركز على عملين اثنين هما «يوميات مطلقة» للكاتبة السورية «هيفاء بيطار» و«تاء الخجل» للكاتبة الجزائرية «فضيلة الفاروق» ، ولا يعد ذلك إقصاء أو تهميشا أو تجاوزا لبقية الأعمال المنتخبة كنماذج للدراسة هنا ، وإنما لأن القضايا النسوية وانعكاساتها وتجلياتها تمثل ظاهرة مهيمنة في هذين العملين بشكل عام ، وفي عناوينهما بشكل خاص ، وبصورة جلية ومكثفة لا

---

(١) آمال مختار ، الكرسي الهزاز ، سراس للنشر ، تونس ، د .ط ، ٢٠٠٢م .

(٢) آمال مختار ، نخب الحياة ، دار سحر للنشر ، تونس ، ط : ٢ ، ٢٠٠٥م .

(٣) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط : ٢ ، ٢٠٠٣م .

يمكن تجاهلها أو تجاوزها ، بالإضافة إلى أن دراسة العنونة تتم بناء على انتقاء نماذج دالة تتجلى فيها الظاهرة المدروسة أكثر من غيرها ، وسنفرد لذلك مبحثين اثنين ، أولهما للعناوين الخارجية ، وثانيهما للعناوين الداخلية .

١- العناوين الخارجية وقضايا النسوية

تتميز العناوين الخارجية عن نظيراتها الداخلية ببعدها المكاني عن المتن ، وتموضعها في غلاف العمل ، وهي بذلك تمثل العمل كليا ولا تنحصر في جزء بعينه كما هي وظيفة العناوين الداخلية بل تتجاوزها وتكون بمثابة الحاضن المركزي للمتن برمته ، ومع ذلك لا يعني انفصالها المكاني هذا انعزالها عن التفاعل معه ، بل تسهم في إنتاجية بعض (أو كل) دلالاته وجمالياتها ؛ لأنها تحيط به من كل زواياه وتتفاعل معه تفاعلا ديناميكيا بشكل أو بآخر ، مع اختلاف هذا التفاعل من عمل إلى آخر .

أ- يوميات مُطَلَّقة: التمرد وخلخلة الأنساق الأبوية

تتكون البنية التركيبية لعنوان «يوميات مطلّقة» من دالّين ظاهرين (مضاف ومضاف إليه) فقط ، قامت فيه الإضافة بوظيفة التعريف ؛ إذ إن الدال الأول «يوميات» نكرة ، وبإضافة الدال الثاني «مطلقة» إليه أصبح معرفا ، إلا أن هذا التعريف ليس سوى من باب إضافة وإحالة المجهول إلى المجهول ؛ لأن التضايف بين هذين الدالين يعمل على تعميق المفارقة الناتجة عن إضافة المجهول (يوميات) إلى الأكثر مجهولية وانزياحا (مطلّقة) ، وإن تم تعريف الدال الأول بواسطة إضافة الدال الثاني إليه فإنه ليس سوى تعريف تركيبي ؛ لأن العنوان يغفل اسم هذه الذات ، ويبقي على صفتها ووظيفتها/القيام بفعل الطلاق/التطليق فقط .

إن إغفال التسمية في العنوان والاكتفاء بالصفة/أو الوظيفة يوغل به عميقا نحو المجهولية والتمدد الدلاليين ، مما يجعل القارئ يلوذ بالمتن باحثا عن التسمية ، أو ما يدل عليها ، أو يحيل إليها ، لكن المعنى -بالاقتراب من النص- لن يزيد الأمر إلا مجهولية(*) وتمددا أكثر ؛ لأنه يتخذ من إغفال التسمية تقنية سيميائية تفسح

(*) وللإيغال في المجهولية -تركيبا ودلالة- يعمد العنوان إلى الاشتغال على الغياب الصياغي في حذفه للمبتدأ أو الخبر ؛ لتنفسح حينئذ التأويلات للعنصر المحذوف ، وتُولد صدمة لدى القارئ لأن=

الحوامل الدلالية ومحمولاتها لتجعلها غير لصيقة بذات بعينها ، بل تشمل كل ذات تمر بالظروف نفسها في أي مكان وزمان . . وهو ما يشتغل عليه النص برمته(*) .

يحيل الدال الأول من العنوان (يوميات) إلى ممارسات تحدث كل يوم وتدون في الذاكرة كما لو أنها سيرة ذاتية ؛ وهو ما يخلق إشكالا تجنيسيا نتيجة الاجتماع بين دال يوميات ودال رواية ، فيجعله مسكونا بهاجس الازدواج التجنيسي بالرغم من اندراج دال يوميات في العنوان ، ومجيء المؤشر التجنيسي منعزلا عنه مكانيا ؛ وهو ما يؤسس لازدواج الأحداث ، والبناء الروائي ، ومضامينه ، فهي رواية وهي يوميات تتنوع بتنوع «مضمونها من تأريخ الأحداث اليومية إلى الكتابة الحميمية ، ومن

- «الحذف المتحقق . . . يخلق ثغرة تشع بالتغميض ، ويرسم فجوة على المستوى الظاهر ، وعلى المستوى النفسي للقارئ الذي تعود -في العناوين عامة- أن يجد أجوبة أولية . وليس صدمة » ، [شعيب حليفي ، **هوية العلامات ، في العتبات وبناء التأويل ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط : ١ ،** ٢٠٠٤م : ٣١ .] ، وهذه الصدمة ستجعله يعمد إلى اتخاذ التأويل مفتاحا لفك شفرة الغائب النصي ، ويضع جملة من الاختيارات الاحتمالية ، تفتح آفاق التساؤلات وتولد قلقا تركيبيا ودلاليا ، ولن يذهب هذا القلق إلا بإعادة المحذوف ، وسد الفجوة الدلالية الناتجة عن الغياب التركيبي الذي يزج بالقارئ في عملية البحث عن الغائب في الظاهر ، ومحاولة الكشف عما غمض ، وإعادة المفقود النصي إلى مكانه المفترض ، وتركيب الجملة ، من أجل إكمال عملية التوليد . إن القارئ يسهم في عملية إكمال تركيب المعنى وخلقه من جديد ، لا سيما إذا كانت العنونة باتكائها على الفجوة الدلالية لديه «تولد أسئلتها في عملية التلقي ، نظرا إلى عدم اكتمالها دلاليا ، فثمة حذف تركيبي يطال أحد العناصر النحوية ، الأمر الذي يخلق غموضا يقع على المستوى الدلالي لدى المتلقي الذي يدفعه إلى القراءة لرتق الفجوة وتفسيرها وتأويلها» ، [خالد حسين حسين ، **في نظرية العنونة ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، التكوين للتأليف والترجمة والنشر ،** دمشق ، د . ط ، ٢٠٠٧م : ٣٣٤] .

(*) أي إن العنوان يلقي بظلاله على المتن فيغفل التسميات -عدا ابنة الساردة لمى والأديب نجيب محفوظ والغيطاني- ويكتفي بذكر صفاتها ووظائفها فقط ، كما فعل في العنوان أيضا نحو «زوجي الوهمي ، أبي ، أمي ، الوسيط ، ابنة عمي ، قائد الرحلة ، الشاب المصري الوسيم» .

الملاحظات على الكتب المقروءة إلى تدوين الأفكار السياسية والأخلاقية»[1]، إلى تصاعد الحدث، وتأزم المواقف، وصراع القوى في العالم السردي، وهو ما سيجده القارئ مبثوثا بالفعل في النص، وكأنه سيرة ذاتية للمطلقة تم تدوينها وحفظها من قبَلِها ويتم فعل استعادتها على القارئ. وهو زيادة على ذلك يفسح المجال واسعا لاشتغال الذاكرة الذي يكون على وظيفتين؛ الأولى تتعلق بالساردة، والأخرى تتعلق بالقارئ بوصفه متلقيا للسرد. فعلى صعيد القارئ يهيج لديه الطاقة الاستشرافية، فيستبق الأحداث وتنفسح آلية التخييل لديه، فيبقى مشوقا لمعرفة ماهية «اليوميات»، وماذا حدث فيها، وكيف حدث، وما مآل الذوات فيها. أما على صعيد الساردة فإنه يهيج لديها طاقة الاسترجاعات لكوامن الذاكرة، من حيث استعادة الأحداث والوقائع والمغامرات والظروف التي مرت بها أو التي أنجزتها بالفعل، فهي بذلك تعرفها جيدا لأنها قد مرت بها من قبل ومارستها، بينما القارئ يتلقاها لأول مرة عن طريق الساردة، فهو لا يرد في المتن إلا متعلقا بالذاكرة والزمن الماضي الذي تتحكم بإيقاعه وسرعته وتوتره كما تشاء:

«وأستعيد على مهل أو بسرعة أحددها بمزاجي، الأحداث التي أحب..»[2].

إن دال يوميات بذلك يشتغل على التعدد والانشطار الدلاليين من حيث تركيزه على الزمن، وعلى الذاكرة، وعلى تجزيئه للأحداث بمفصلتها إلى أحداث يومية غير متصلة، كما أنه يعمل على تهيئة المتلقي وفتح شفرة الاستقبال لديه لـ«مذكرات».. وباشتغاله على التضايف يوسع الانشطار الدلالي بشكل مكثف، فتتحول من يوميات بالتضايف إلى سيرة ذاتية؛ لتشي بأنها سيرة للمطلقة؛ نتيجة لمعرفة القارئ بأن معظم المتون الحكائية التي تكتبها المرأة يتم فيها التمركز حول الذات، والتمركز حول الذات في الرواية النسوية يعبر عن «الذات وارتياد أعماقها، وتعرية الكائن من همومها والكامن من تطلعاتها، عن بحثها عن هويتها التي لا تزال تتعرض للاستلاب، ورغبتها في تبرير وجودها الذي لا تزال تُمارَسُ عليه أنواع من الإقصاء

---

(١) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي- انكليزي- فرنسي، لبنان ناشرون، النهار للنشر، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٢م: ١٧٩.

(٢) ينظر: هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ٧.

والتهميش . فيكون هذا الطابع الذاتي سبيلها للتنفيس عن أزمتها في مختلف وجوهها . . . فكانت السيرة الذاتية مرجعا رئيسيا في كتابتها الروائية»[١] ، ليبدأ الاشتغال بعدئذ على الإثارة الفكرية للمتلقي ، وتحريك الأنساق الثقافية القارة في ذهنه عن المطلقة عموما ، بإسقاط الخارجي/الثقافي ، على الداخلي/الروائي ، ويستفز مخيلته ، فيجعله يطلق عنان الاستشراف ، والبدء في ممارسة فعل التلصص على عالم هذه المطلقة ، إلا أن الأمر يتضاعف مرتين ؛ الأولى بمجيء دال مطلقة مضافا إلى اليوميات ، والأخرى بمجيء اسم الكاتبة في الفضاء المكاني للعنوان (الغلاف) نفسه ؛ ليشتغلا معا على المثيرات النسوية نفسها ، لا سيما «وأن كتابة المرأة ما تزال كالمرأة بعيني الرجل جاذبة ومثيرة ؛ ولهذا يتلصص عليها أكثر مما يقرأ لها ؛ لأنه يريد أن يعرف أسرارها ، وتعينه الكتابة النسوية بأنها تعيش في ذاتها من حيث المعلومات العاطفية والمواقف الشخصية والتعامل مع الخيالي والحلمي ، ومحاولة الإفصاح عن المكبوت ، وكشف بعض خبايا عوالمها الخاصة»[٢] .

ناهيك عن أن هذه المرأة المتوارية في العنوان ليست امرأة عادية وإنما هي امرأة «مطلقة» ، حاملة لصفة ستضاعف من فعل التخييل والإثارة والإغراء ؛ لأن «المنظور الذكوري للمرأة الطالق يجعل منها موضوع طمع الرجل ، ومصدر تنامي الشائعات ، ومدارا تحوم حوله الشبهات ، وهو ما يسهم في تأزم وضعها النفسي والذهني والاجتماعي»[٣] ، والراوية على وعي بهذه القيمة إذْ تقول :

«لقد اكتشفت الطاقة الخاصة بالمطلقة ، تلك الرائحة المميزة التي تستميل كل الرجال الذين يعانون من الملل الزوجي ، بل تحرض في الأزواج المخلصين حب

---

(١) بوشوشة بن جمعة ، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، ط : ١ ، ٢٠٠٣م : ١٦٨ ، ١٦٩ .

(٢) عبد القادر باعيسى ، كتابة بلون القهر ، ضمن تحقيق صحفي بعنوان : من قلق المفهوم إلى غواية الممارسة ، هل هناك كتابة نسوية ، أجراه عصام واصل ، ملحق أفكار «ملحق أسبوعي يصدر كل أربعاء عن صحيفة الجمهورية ويعنى بقضايا الفكر والنقد ، صحيفة الجمهورية ، مؤسسة الجمهورية للصحافة والطباعة والنشر ، الجمهورية اليمنية ، الأربعاء ، ٢٨ يوليو ، ٢٠١٠م : ٢٢ .

(٣) بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، ط : ١ ، ٢٠٠٥م : ٩٥ .

المغامرة ، وتطلق خيال كل عازب ليرسم المغامرات مع المطلقة ويشبع كبته إلى الأنثى ، خاصة أن الحصول على فتاة عذراء أمر صعب إن لم يكن مستحيلا أو غير قابل للتطبيق إلا في قفص الزواج والمغامرة مع متزوجة تكون محفوفة بالمخاطر ، فقد يكتشف الزوج الخيانة ، وما يجر ذلك من متاعب وفضائح ، لذلك فكلمة مطلقة تريح أعصاب العازبين ، والمتزوجين وتجعلهم يشعرون أنهم يدخلون بيتا بابه مواربا وليس مغلقا»[1] .

فإذا كان اسم الكاتبة وحده سيثير في القارئ ما يثير بوصف كاتبة النص تنتمي إلى العالم المشفر (النسائي) فإنه بتحديد هويتها كمطلقة سيمارس «غواية المتلقي واصطياده وإثارة أفق انتظاره لسرد يلتمس الأنوثة ، والحديث عن الجسد الأنثوي ، ويتسم بالجرأة في البوح ، وفي الإقدام باتجاه مناطق الحكي المسكوت عنها ، بحسب خبرة القارئ بسنن الكثير من السرود الأنثوية المعاصرة ، التي تتوسل باشتغالها على جانب العنوانات المثيرة»[2] ، بالإضافة إلى معرفته وخبراته الثقافية التي تؤكد له بأن هاجس المرأة -كما يرى أفاية- منذ طفولتها حتى شيخوختها يتمثل في الإغراء ، وهي عندما لا تغري تعيش امحاء وجوديا[3] ، والراوية على وعي بهذه التيمة ؛ إذْ تصر على أنها ستكشف المستور وتعمل على نشر كل ما حدث دون مواربة أو خجل من أحد ؛ لأنها -من وجهة نظرها- قد وصلت إلى مرحلة تجعلها تقوم بالانفصال عن الشخصية المخبوءة في الذات البشرية والتخلي عن الازدواج الذي يتكون عادة خشية من الرقيب الاجتماعي :

«لقد وصلت إلى مرحلة وجدت أنه من السخف أن نسكت ، أن نخجل عن الاعتراف ، ولماذا يكذب الناس وينافقون ويدعون صفات ليست فيهم ، كل واحد يعرف بأعماقه حقيقته وحقيقة جاره وصديقه ، وما معنى استمرار الحفلة التنكرية ، أي سخف وأي تضليل للحقيقة ، وأنا سأقف بكل ثقة وشجاعة لأكشف

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٨٥ ، ٨٦ .

(٢) عبد الحكيم باقيس ، العنوان وتحولات الخطاب في الرواية اليمنية ، علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، مج : ١٧ ، ج : ٦٨ ، فبراير ٢٠٠٩م : ٣٨٦ .

(٣) ينظر : محمد نور الدين أفاية ، الهوية والاختلاف ، في المرأة- الكتابة والهامش ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط : ١ ، ١٩٨٨م : ٤٢ .

النقاب ، وأقول كل ما لا يجب أن يقال ، وهذه أكثر مرة أحس أني أحترم نفسي بعمق ، علني أشبع نهم العيون المتطفلة التي لا تكف عن النظر من خلال الشقوق والثقوب ، وسأتأمل المتطفلين وببرود وثقة وهم يلعقون شفاههم لذة لما سأحكيه لهم ، معتقدين أن غايتي هي الفضائح ، وسنرى أخيرا من سيطأطئ رأسه وينظر إلى الأرض هاربا من المواجهة مع الآخر أنا أم هم ، وأنا أرى الصورة سلفا وأحس بنظراتهم المنكسرة ، ذلك أني لن أفعل شيئا سوى أن أحضر مرآة تعكس لهم حقيقة نفوسهم»[1] .

إنها تصر على تعرية المشاعر والممارسات ، ليست اللصيقة بالآخر فقط وإنما بالذات أيضا ؛ مما يعزز قيمة الخلخلة والصدام الكامنة في العنوان والممتدة بلا شك في المتن .

وبعد كل هذه الخلخلة الناتجة عن قيمة دال مطلقة وشحنته الدلالية ، فإن العنوان يعمل على كسر آفاق التلقي لدى القارئ من جانب آخر ، وتحديدا من جانب بنيته النحوية المغايرة ، والانحراف في صيغته الصرفية ، وتحوّل الذات فيه من ذات حالة متلقية لفعل الطلاق إلى ذات فعل منجزة له قائمة به ، والآخر/الرجل هو المتلقي له ، فهي تنتقل من وضعية أولى عبر تحويل دلالي فاعلي يفضي إلى حالة ثانية بالضرورة ، وهو بذلك يعمد إلى تفكيك المعياري الثابت لدى القارئ بواسطة تهشيم الصورة النمطية للمرأة كمفعول بها وتحويلها إلى فاعل ، وكذا تفريغ الحامل اللغوي «مطلقة» من حمولته الدلالية وشحنه بحمولات دلالية جديدة مختلفة مستفزة وصادمة ؛ إذ إن المعروف أن المطلقة تكون بفتح اللام عادة ، وهي التي يتم بينها وبين الرجل -بوصفه زوجا شرعيا لها- انفصال نهائي نتيجة لحل عقد النكاح بينهما ، ونتيجة لإخلال أحد المتعاقدين بشرط من شروط العقد القائم بينهما ، وأن الرجل هو المحور الفاعل في هذا السياق ، وهو من يقوم بفعل هذا الانفصال ؛ ذلك أن فعل الطلاق ظل ملكا للرجل منذ زمن بعيد «في كل الأنظمة الاجتماعية التالية ، منذ بدء الحضارة حتى بدء نشوء البورجوازية وتأثيرها على المجتمع ، لم يكن الطلاق

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٩ ، ١٠ .

موجودا إلا من طرف واحد ، هو : الرجل»[1] ؛ لأن المرأة في العادة لا تملك العصمة في يديها ، بل إن الرجل هو صاحب الهيمنة التي يخولها له القانون الإلهي والوضعي ، بناء على العقد المتفق عليه بينهما ، أو الرباط المقدس الواقع بينهما . وكما يرى بو علي ياسين فإننا نؤمن بأن «هناك منطقا وحيدا نعلن فيه «الطلاق» بصورة مسبقة : لدى افتراضنا (أو إيماننا) أن «ما يجمعه الخالق لا يفرقه المخلوق . بهذا نعتبر -حسب نظرة مسيحية[*]- أن رباط الزواج قد أوثقته الإرادة الإلهية ولا تحله سوى هذه الإرادة (بالموت) . في كل الحالات الأخرى الممكنة في مجتمعنا ، وحتى من زاوية نظر دينية إسلامية ، يتحدث المرء عن «عقد الزواج» . . . عندئذ يحق بالتعريف لكلا الطرفين المتعاقدين فسخ العقد ، لدى إخلال الطرف الآخر بشروط العقد . حسب هذا المنطلق يكون الطلاق هو «استعمال للحق» .»[2] .

يعني ذلك أن المرأة واقعة تحت هيمنة نسق اجتماعي إيديولوجي محدد سلفا ، وأن العنوان بصفاته تلك يعمل على كسر ذلك النسق ، وكسب سلطة كبيرة فرض بواسطتها هيمنته على القارئ بتأسيسه فاعلا منجزا ، يسد الفجوات الدلالية التي يضعها أمامه عبر تساؤلات يفرضها عليه ، منها : هل المرأة قامت بفعل الطلاق الحقيقي؟ هل تمتلك العصمة بيدها أم أنه فعل مجازي/دلالي ، أي هل هو فعل قامت به وقالت للزوج أنت طالق أم أنها طلقته بطريقة غير مباشرة كالقيام برفضه مثلا أو

---

(١) بو علي يا سين ، أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، سلسلة أبحاث ، ط : ٢ ، ١٩٩٢م : ١٤٩ .

(*) من الجدير ذكره هنا أن الشخصية المحورية في هذا النص تنتمي إلى الديانة المسيحية ، وأن الزوج والمحاكم التي يلجآن إليها في المتن الروائي هي محاكم مسيحية . . . . ولذلك لجأنا إلى ما يحدد وجهات نظر الطلاق أو يوضحها من وجهة نظر مسيحية ، ويرى الجانب المسيحي بأن الرباط بين الزوج والزوجة مقدس لا يمكن لأحد مهما يكن حله أو فكه مهما يكن ؛ لأن الزوج والزوجة واحد ، ولا يمكن فك هذا الرباط إلا بالموت ، ولا يستطيع الحاكم أن يفعل سوى التفريق بينهما بإطلاق حكم الهجر غير المحدد بفترة زمنية ، وهو ما تشتغل عليه الرواية وتؤكده أحداثها أيضا ، وتقدم نقدا لاذعا له ؛ لأنه من وجهة نظرها قد يؤدي إلى الانحراف ، والضياع الروحي والفكري والجسدي ، . . . إلخ .

(٢) بو علي ياسين ، أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي : ١٤٧ ، ١٤٨ .

عدم المكوث معه أو العودة إليه؟ وذلك كله يؤسس لسؤال جوهري لا يمكن إغفاله البتة وهو كيف يتمظهر فعل الطلاق في النص، وكيف يتم وما هي أبعاده؟

بعد قراءة العنوان في سياقه النصي يتبين أنه مأخوذ من منطق النص الداخلي [1]، ويحدد جنس النص برمته، كسرد لليوميات، بوصف هذه الأخيرة تمثل القيمة المهيمنة في الرواية كلها، فاليوميات ليست سوى تاريخ المطلقة نفسها، وما الأحداث التي تقع في الرواية إلا سلسلة من مغامراتها، وليس للأماكن من واقع إلا بقدر ما للمطلقة من حضور فيها، وعلاقة بها.

ونتيجة لعلاقته مع النص كميا ونوعيا فإنه يتشكل من مكونين محوريين أولهما مكون زمني (يوميات)، من حيث تضمنه على معلومات عن الزمن، والآخر مكون فاعلي (مطلقة) من حيث إنه يستبطن صفة الشخصية ويعمل على تبئيرها وتأسيسها شخصية رئيسية ليشي مبدئيا أنها ستكون مركزا لارتباط الشخصيات الأخرى، ومحورا فاعلا في/لل/ أحداث التي ستأتي، وينتج عن هذا المكون الفاعلي (مطلقة) مكون آخر هو المكون الحدثي الدينامي، يجعل العنوان يترجم «تحولا في الوضعية»[2]، ويلعب على جدلية التذكير والتأنيث بشكل مبطن؛ لأنه يعمل بشكل غير مباشر على تحويل الذوات بواسطة تحويل وظائفها، إذ يحول المذكر إلى مؤنث، والمؤنث إلى مذكر[*]؛ فالذات المؤنثة -المتموقعة في العنوان- تحتل موقع المذكر بعد أن تفرغه من وظيفته، وتعمل على امتلاك فعل الطلاق بدلا عنه؛ وهو ما

---

(١) ينظر: محمود عبد الوهاب، ثريا النص: ٥٠.

(٢) شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل: ٢٤

(*) من هنا فإن العنوان يعمل علنا على منح المرأة صفة التمرد من خلال تحويلها من التأنيث إلى التذكير، في حين يعمل بشكل مبطن على تأنيث الذكر بسلبه فعل التطليق، فالعنوان/الشخصية النسوية يفترض نقيضه: الشخصية الذكورية، وينطوي عليها سرا، «وهذا التضمن الافتراضي (السري) يجعل نصية العنوان مبنية بناء مأزوما، يتمثل في تناقض دال الحضور، أو العنوان، ودال الغياب، أو ما يفترضه، وهذا البناء -تحديدا- هو حبكة الرواية التي تدخل داخلها في صرخة دال الغياب الأخيرة التي تستدعي مرة أخرى العنوان الأول [...] كأن الرواية هي الرد الفني (الإنساني) على العنوان أو الصيغة الإيديولوجية للمجتمع الذكوري»، [**محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**: ١١٩].

يمنحها القوة والسلطة والفاعلية والحرية ، ويخلخل النسقية ، ويقلب الهرمية الأبوية التي ترسم المرأة في إطار محدد هو إطار المفعولية .

إن كل ذلك يعد قلبا للموازين المعهودة ، وكسرا للنسق الاجتماعي المألوف الذي يعد بمثابة القوانين التي لا يمكن خرقها أو الخروج عليها من قبل المرأة مهما يكن ؛ لأن الخروج عليها يعد خرقا للنواميس المعتادة والمسلم بها ، وتعديا على القوانين الدينية والاجتماعية والإيديولوجية المتعارف عليها . وهو فعل من وجهة نظر نسوية يمثل رد فعل على ممارسة الإلغاء التي اتخذها الرجل ضدها ، فالذات الأنثوية حاولت «نيل حقوقها المهضومة ، وسعت إلى إثبات وجودها عن طريق تجريد الرجل من امتداده الرجولي معلنة أنها ترفض وجوده الفعلي الحيوي وتجاهد في سلبه كيانه ، فأصبح سلوكها هذا كأنه عقاب متوعد منها على ما اقترفه»[(١)] . وبذلك يكون العنوان رد فعل على الظلم الذي وقع عليها وعلى بنات جنسها كما وعته منذ طفولتها :

«كنت أسأل أمي المتزنة المثقفة الذكية لماذا تقاليدنا وعاداتنا ظالمة في بعض جوانبها خاصة للمرأة ، وكانت أمي تجيبني بذكاء إن المجتمع سيتطور ، وإن هذه التقاليد ستتغير مع الزمن»[(٢)] .

إن العنوان يضع القارئ أمام حقيقة يفرضها بصيغته تلك ، وتتمثل هذه الحقيقة في أن علاقة الذات بالذوات الأخرى والمجتمع بكل مؤسساته تقوم على الصراع ، وذلك يضع سؤالا ولا يقدم إجابته ، وهو كيف تم ذلك الصراع ، وما هيأته؟ والقارئ لن يجد أية توضيحات أو إجابات محددة إلا بانخراطه في مقروئية النص ، واتخاذ كل من العنوان والمتن آلة لتفكيك الآخر وقراءته ؛ لأن «العنوان لا يكتسب معناه إلا بعد قراءة الرواية ؛ فقراءة الرواية توضح أو تعدل أو تقلب المعنى الذي ارتسم في الذهن قبل القراءة ، وتدفع القارئ إلى المقارنة بين المعنى المقدّر في البداية والمعنى المستخلص في النهاية من أجل اكتشاف المزيد من إمكانات الدلالة»[(٣)] . ولأجل ذلك ينبغي تتبع الحوامل اللغوية المبثوثة في متن الرواية ، واستكناه حمولاتها الدلالية

---

(١) سيد محمد سيد قطب ، وآخران ، في أدب المرأة ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ، مصر ، ط : ١ ، ٢٠٠٠م : ١٢١ ، ١٢٢ .

(٢) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٩ .

(٣) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية : ١٢٥ ، ١٢٦ .

الناتجة عن مخزونها الثقافي وما اكتسبته من معان سياقية .

أول ملاحظة يمكن الإشارة إليها هنا ، هي أن الدالين كما هما في العنوان ، لم يردا مجتمعين في النص بكل مكوناتهما النحوية إلا مرة واحدة كانت في أول مقطع من مقاطع النص ، ولكن مع حذف المشير الفاعلي ، (حذف كسرة اللام في مطلقة) ، وتحديدا في :

«وأتابع خربشات قلمي لأجده يكتب أخيرا يوميات مطلقة»[١] .

وذلك يزيد القارئ فضولا للمتابعة والانخراط في القراءة بحثا عن دلالات أخرى ، ومن هنا لن تركز القراءة كثيرا على الدال الأول من العنوان (يوميات) ؛ لأنه غير حامل لجينات نسوية في ذاته ، وإنما يكتسبها من إضافته إلى الدال الثاني (مطلقة) ، وسنعرض دلالته وكيفيات وروده في النص بشكل مكثف .

لا يأتي دال يوميات بلفظه في النص وإنما يأتي بما ينوب عنه أو يحيل إليه ، فهو يرد منذ أول مقطع روائي عنوانا داخليا له «علبة السنوات»[٢] ، ولا يأتي هذا الدال وحقوله الدلالية إلا في سياق التذكر واستعادة الماضي ووقائعه ، ليقوم بوظيفة تذكير القارئ بأن الرواية في الأساس هي رواية الذاكرة ، ومن جانب آخر ينطوي هذا الدال على وجهة نظر الذات الراوية من تلك اليوميات والذكريات ، إذ تثير شجنها حينا ، وتثير يأسها وحزنها حينا آخر ، وتكون أحيانا أخرى مبعثا للحسرة ، وحافزا للسخرية من القوانين الاجتماعية والسلطوية التي تعمل على تهميشها وظلمها ، وكذا الدخول في صراع مع المجتمع في محاولة جبارة وجريئة لامتلاك الحرية كما يؤكد الملفوظ الآتي :

«أفتح علبة السنوات ، وأعبث بالأوراق الكثيرة التي تملؤها ، بعض الأوراق مصفرة لأنها تسجل ذكريات بعيدة ، وبعضها كلماتها ممحوة لأن دموعا غزيرة سقطت فوقها ، وأنا أكتبها . . وأتابع عبثي بعلبة السنين . . فقد تمكنت بعد جهد جهيد جبار أن أحبس سنوات عمري في علبة ، أن أسيطر على سحرها ونفوذها ، وأطردها من عقلي ، وأحبسها في قمقم ، أو علبة محكمة الإغلاق ، ولا يبقى في دماغي سوى (مسودة الرسم) العائم المنسي أتذكره بمزاج وبطريقة ظريفة ، إذ

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٨ .

(٢) المصدر نفسه : ٧ .

يكفي أن أسحب ورقة ما من علبة السنين وأقرأ عنوانها ثم أضع الورقة على جبيني ، لتتنبه ذاكرتي بسرعة ، تعرض أمامي فيلما كاملا لعنوان الورقة ؛ ذلك أن خلاصة أو زبدة علبة السنين قد ذابت في خلايا دماغي أو تحولت لحكمة أو خبرة أو ذكاء أو سحر . . . أتوقف عن مضغ اللبان ، وقد أحسست بتعب في عضلات وجنتي ، أبصق اللبان كما بصقت الكثير من الذكريات الموجعة ، أو دفنتها على الورق وأودعتها علبة السنين»[1] .

يحدد هذا الملفوظ -بشكل أولي- ماهية اليوميات ، فهي من جهة قد تحولت إلى علبة مُحْكَمَة الإغلاق ، وهي من جهة أخرى تكشف أن المتن سيرة ذاتية للراوية تدون فيه الأحداث التي عاشتها بكل ما فيها ، ولكنها برغم هذا التحديد تخاتل ؛ لأنها لا تقف عند هذا الحد فقط ؛ فاليوميات تتحول إلى علبة ، والعلبة إلى قمقم ، والأوراق إلى شاشة ، أو مثير يحدد شفرة الذاكرة ، ويتحول المكان إلى فضاء سينمائي متخيل ، إذ تكتفي الراوية بجذب ورقة من الذاكرة/العلبة وتضعها على جبينها لتتداعى الصور والمشاهد على لوحة سينمائية تخلقها هي ، ويأتي التذكر في الشكل الذي تريده والطريقة التي تريدها أيضا ، وبسرعة وبطء تحددهما كما تريد ؛ وهو ما سوغ لها نبذها وكراهيتها لها وبصقها كاللبان ؛ لأنها ألم مقيم ، ولعل هذا ما يبرر انفصال الدال الزمني عن الدال الفاعلي شكليا هنا ، ومع أنهما منفصلان شكليا إلا أنهما غير منفصلين دلاليا ؛ لأن الدال الأول (الزمن/يوميات) يمثل حاضنا للدال الثاني (الحدث/مطلقة) بكل تمظهراته وأفعاله وقيمه ، فهو الحيز الذي وقعت فيه الأحداث ، إنه «إطار محيط بالأشياء»[2] ولا انفصال له عنه هنا ، وهو الذي يتم دفنها فيه بطريقة فنتازية بعد تحويله من كائن غير فيزيائي/زمن إلى كائن فيزيائي ملموس/علبة ، من حيث إن الزمن عند بعض الفلاسفة «امتداد موهوم ، غير قار الذات»[3] ، ومع ذلك جسدته مخيلة الراوية وحولته إلى علبة .

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ١٠ ، ١١ . .

(٢) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج : ١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، د . ط ، ١٩٨٢ : ٦٣٧ .

(٣) معن زيادة وآخرون ، الموسوعة الفلسفية ، مج : ١ ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، ط : ١ ، ١٩٨٦م : ٤٦٧ .

أما دال «مطلقة» وما يحيل إليه في النص فقد تكرر «إحدى وثلاثين مرة»، بهيئات متعددة وصيغ مختلفة، يتعلق بالذات حينا، وبالمجتمع حينا آخر، وبرفض الأنساق الثقافية للمجتمع أحيانا أخرى.

يظهر دال الطلاق لأول مرة منفصلا عن دال يوميات في ملفوظ تتأسس فيه البداية المحورية لتحول الذات، وامتلاكها للقوة التي تعلن بواسطتها التخلي عن الماضي/الزوج والزواج، والسخرية من الزوج والهجر، ومن حالتها الأولى التي تصفها بحالة الضعف التي كانت تعاني فيها من رعب نهاية العلاقة الزوجية إلى حالة القوة والمواجهة:

«صارت أغنيتي المفضلة أغنية أم كلثوم (حتى الهجر قدرت عليه، شوف القسوة بتعمل إيه) وكانت هذه الأغنية خلاصة لشعور الاستهزاء من الزوج الوهمي ومن الظروف ومني حين كنت ضعيفة مرتعبة من انهيار أسرتي، ومن كلمة طلاق فأنا ابنة الأسرة الشريفة التقليدية لا يجب أن ينتهي مصيري إلى الطلاق ولكن كما تقول الأغنية القسوة تفجر الثورة، وللإنسان طاقة تحمل محددة لا يقدر على تحمل أكثر من حد معين»[1].

إن دال طلاق لا يظهر بشكله الكلي الذي هو في العنوان تركيبيا هنا، ولكنه يؤسس للحظة امتلاك الذات لمشروع الثورة والقدرة على التحول، ونسيان ما حدث، والإعلان بأن ما كان يخيفها إنما كان في لحظة ضعف، وأن القسوة قد فجرت الثورة لديها ولم تعد قادرة على تحمل المزيد. ويظهر صراع الذات مع الآخر/الزوج والإمعان في تحويل العلاقة معه إلى علاقة وهمية (يا زوجي الوهمي)؛ ليثبت انفصام العلاقة بينهما من جهة، وقدرة الذات على ممارسة نفس الدور الذي مارسه الرجل/الزوج في فترة سابقة كانت تمارس فيها هي الحنين إليه وإلى العودة إلى بيتها وأسرتها من جهة أخرى، إنه احتلال لأدوار مختلفة وتبادل للوظائف وتعطيل فاعلية الآخر، كما يرد في ملفوظ استذكاري لفترة زمنية سابقة على التحول:

«كيف يمكن لعلاقة بهذه الحلاوة أن تنتهي إلى المحاكم والدعاوى وتسعى إلى الطلاق! محكمة البداية والهجر ثم محكمة الاستئناف وبعدها التمييز وبعدها الدمار الكلي لكل ذكرى حلوة وللحظة خيل لي لو أفتح الباب وأناديه ببساطة

---

(١) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ٢٣.

وأقول له تعال نهرب إلى بلودان»[1] .

وبما أن العنوان لا يتكرر في النص كما هو بلفظه وفاعليته التركيبية -كما سبق ورأينا- ، فإن الرابط ما بينهما دلالي صرف ؛ فمن خلال تتبع تشكلات الطلاق ، ودواله النصية ومدلولاتها ، نجد أن فعل الطلاق -الذي يعد انفصالا بين الزوج وزوجته نتيجة لـ«فك العلاقة الزوجية بألفاظ مخصوصة»[2]- لا يحضر في النص «باعتباره شكلا من أشكال التعبير عن الشجن النسائي فقط ، بل إضافة إلى ذلك نجد دلالته تنزاح عن مستواها الديني لتأخذ دلالات أخرى توحي بطلاق رمزي بين لحظتين حاسمتين»[3] ؛ هما : ماضي الذات المنكسر ، الذي تفقد فيه كل مواضيع الجهة/القدرة ، وحاضرها المتخلي عن الانكسار ، والممتلكة فيه لكل مواضيع الجهة المؤسسة للتحول ، والقدرة على الفعل ، ومشروعيته الناتجة عن الضغوط النفسية والاجتماعية التي أفرزتها العلاقة الأحادية التي اضطهدتها كثيرا من وجهة نظرها .

واللافت للنظر أن غياب فعل الطلاق الحقيقي هو الظاهرة المهيمنة في مفاصل الرواية وأحداثها ؛ لأنها تنتهي والذات ما تزال في عصمة زوجها شكليا ، ولكنها منفصلة عنه مكانيا (للهجر الواقع بينهما) ، أي إن الطلاق الذي تقوم به المرأة -هنا- هو انفصالها عن ذاتها والآخر (الزوج/المجتمع) بطريقة غير طريقة الطلاق الفعلي ، فهي تنفصل عن ذاتها لتمتلك قيمة التحول عما قبل وتصبح امرأة مغايرة ممتلكة للحرية ، وتنفصل عن زوجها ؛ لأنها تريد القطيعة مع واقع يصادر هويتها .

إن لحظة امتلاك مشروعية الفعل والقدرة على تنفيذه قد جعل الذات قادرة على التحكم بأفعالها واختياراتها الشخصية ، وتَحمُّلِ نتائجها التي كانت تخشاها كثيرا وتتعامل معها بحذر من قبل ، لذلك كانت -وهي تتخلص من الماضي بكل تبعاته- تستشرفه كثيرا ؛ خوفا من الوقوع في المأساة نفسها ، وكان الخوف من فقدان ابنتها هو المحرك الرئيسي ، الذي يحفزها على التأني في الإقدام على فعل ما ، ويجعلها تدخل في صراع نفسي طويل مع ذاتها بشأن الرجوع إلى الزوج أم لا ، فإن هي عادت

---

(١) المصدر نفسه : ٣٢ .

(٢) هادي العلوي ، فصول عن المرأة ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط : ١ ، ١٩٩٦م : ١٤١ .

(٣) نورة الجرموني ، الرواية النسائية العربية ، الراوي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، ع : ٢٢ ، مارس ٢٠١٠م : ٩٨ .

ستخسر كرامتها، وإن لم تعد فستظل الطفلة معلقة بين هنا وهناك، مشتتة، لكنها تحسم الأمر في الأخير بـ«لا طلاق ولا عودة»:

«آه، لو عدت، سأخسر نفسي، وسأقضي على شعلة الحب النابضة في قلبي... ولو طلقت، ستظل حبيبة قلبي موزعة هنا وهناك، وهي نفسها تقول هنا وهناك، كأنها تعيش في عالمين مختلفين متناقضين لا صلة بينهما. ولكن ألا يجب أن أضحي في سبيل ابنتي؟ والحب المحرم الذي تفجر في داخلي رغم كل المحرمات ماذا أفعل به؟ أوه، لأخنقه كما نخنق أشياء كثيرة جميلة في حياتنا. ولم أستطع أبدا أن أحل الصراع وفجأة أحسست أن اللامبالاة، وتعليق الأمور هما الحل الأنسب، فلتستمر أيامي بهذا الشكل لا طلاق ولا عودة، وتذكرت كم احترق قلبي طوال هذه السنوات، وكم بكيت البيت الصغير الذي يعني الأسرة والحماية والاستقرار، وكم حزنت على الأثاث وأغطية السرير، و.. أشياء وأشياء كلها ضاعت وضاعت معها الأحلام. طز في الزوج والزوجة والأثاث والبيت فالسنوات ضاعت من عمري ولن تعوض أبدا، فلتتعلق معي يا زوجي الوهمي الهزلي، فأنت أيضا لست معلقا ولا مطلقا ألا ترى أن الحياة لعبة مسلية حقا، ولكني أحب أن أستسمحك أو أقدم لك اعتذارا بسيطا فأنا سقطت في بحر الغرام غير آسفة يا عزيزي!»[1].

يأتي هذا الملفوظ حاملا جملة من الدوال التي تعزز امتلاك المرأة قوة الفعل الخاصة بالرجل من جهة، وتساويها معه في الصفات الفاعلية نفسها من جهة أخرى، واختلافها عنه في كونها قد أحبت:

- آه لو عدت سأخسر نفسي ← حيرة
- لو طلقت ستظل حبيبة قلبي موزعة هنا وهناك ← صراع
- وفجأة أحسست أن اللامبالاة وتعليق الأمور هما الحل الأنسب فلتستمر حياتي بهذا الشكل لا طلاق ولا عودة ← تحول+قوة.
- طز في الزوج والزوجة والأثاث والبيت ← امتلاك للقوة وتحول مسار العلاقة.
- فلتتعلق معي يا زوجي الوهمي الهزلي ← امتلاك للقوة وتعزيز للامتلاك.

---

(1)) هيفاء بيطار، يوميا مطلقة: ٦٧.

- فأنت أيضا لست مطلقا ولا معلقا ← الاشتراك في نفس الصفة .

- فأنا قد سقطت في بحر الغرام غير آسفة يا عزيزي! ← الكشف عن العلاقة والإصرار على امتلاك التحول ومشروعيته ، بخرق لأساس وقيمة ثابتة (الحب) وهي على ذمته .

يعمل النص بذلك على تعزيز شحنة النسوية الفاعلة في خلق فضاء يعمل على توجيه واقع السرد ، لا باتجاه نفي العنوان وفاعليته ، بل باتجاه تثبيت مركزيته[1] . ويسعى إلى خلق عالم دلالي نسوي متفوق على سلطة الرجل بتجريده من سلطته ومنحها للمرأة في الوقت المناسب ، فالذات لم تقم بفعل الطلاق بهيأته وشكله المعهودين ، بل قامت بنفي الزوج من عالمها وحياتها وإدخال غيره كعشيق ، أكدت على ذلك برفض الزوج عند عودته إليها كما فعل هو في البداية وفي المكان نفسه (المحكمة/الكنيسة) وأمام المطران نفسه ، إنه تحد للمجتمع وسلطته وكذا سلطة الكنيسة ، كما أنه استهزاء بالقوانين المنحازة للرجل من وجهة نظرها ، لقد كان الزوج ممتلكا لقدرة إعادتها في البداية لكنه رفضها في الوقت الذي كانت ترغب في العودة إليه ، بينما رفضته هي في حالة كان يرغب هو في إعادتها ، لذلك كان رفضها له بمثابة الطلاق الدلالي/الرمزي .

يعني ذلك أن الطلاق ينحرف عن مساره دلاليا وفعليا ؛ فالساردة لا تقوم بفعل الطلاق ، والزوج لا يقوم به ، فهو معلق وهي معلقة ، وكل منهما قام بتعليق الآخر ، فبينما قام بتعليقها في البداية قامت بتعليقه في النهاية ، وكان ذلك خيارها الأخير الذي اتخذته بقوة استمدتها من قوتها الداخلية التي ولّدتها القسوة والهجر الطويلان ، إنه امتلاك للحرية التي يخولها لها رفضها للآخر بأنماطه المتعددة ، بوصفها امرأة لم تعد أقل شأنا منه ، بل مساوية له ومضادة أيضا ، وتستطيع ممارسة الفعل نفسه الذي يمتلكه الآخر تماما ، «إن الأمر يتعلق بصراع قوى ، وبمسألة حرية ؛ فالرغبة في اكتساح حرية كلية تستدعي إلغاء حرية الآخرين ، على اعتبار أن الآخرين يشكلون عوائق تصطدم بها هذه الرغبة في الحرية الكليانية»[2] .

إن الطلاق في صورته النهائية يبدو رفضا للعلاقة الهرمية التي تجعل الآخر

---

(١) ينظر : محمد فكري الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي : ١١٩ ، ١٢٠ .

(٢) محمد نور الدين أفاية ، الهوية والاختلاف : ٣٣ .

(الزوج ، المجتمع ، المطران . . .) ، هو الممتلك للفعل ، وهو المتسلط الذي يقبع في أعلى الهرم ، وهو وسيلتها للتربع في أعلاه بدلا عنه ، بعد إزاحتها له ، فهي ترفض الزوج ، ترفض العودة إليه . . ترفض تقبيل يد المطران ، وتتحدث إليه بسخرية ، ترفض العودة إلى بيت الزوجية ، وترفض الزواج من رجل آخر برغم حبها له ، فهي تفضل البقاء لا بنتها فقط ، إنه رفض لماضيها برمته ، وامتلاك لواقع جديد كله حرية وتفاؤل ، وأمل ، وخصوبة ، ويأتي ذلك مُؤَكَّداً في تخليها أخيراً عن كل شيء عدا ابنتها/أمومة ، في محاولة للإبقاء على هويتها وخصوصيتها كأنثى ، فتيمة الأمومة «التي تمثل علاقة خصوصية دالة على الهوية الأنثوية»[1] هي المهيمنة في معظم مفاصل الرواية ، وهي القيمة التي تقنن أعمال المطلقة وتحد من تصرفاتها وتجعلها متوثبة متحفزة حذرة من القادم متخلية عن الماضي ، خوفا من فقدان ابنتها .

يشتغل العنوان -إذن- على قيمة الإغراء والمخاتلة ، ويؤسس للزمن والحدث الروائيين ، ويبني صورة استباقية عنه تشحذ خيال القارئ إلى استشرافها وتوقعها وبناء كثير من الرؤى والدلالات عليها قد تتحقق في المتن وقد لا تتحقق ، وقد تحقق كثير من إيحاءات العنوان في المتن الروائي وعوالمه المتشابكة والمعقدة ، فإذا كان العنوان -كما رأينا- قد أسس الذات فاعلة بصورة مجملة ولم يحدد كيفية قيامها بالفعل ولا ماهياته فإن النص قد عزز هذه التيمة ، وعمل على تفصيلها ، وتوضيح أنماط الفعل الذي أدته المرأة بوصفها مطلِّقة (بكسر اللام وتشديدها) ، إذ كان فعل الطلاق رمزيا ، وإن شئنا كان تعليقا للزوج كما هو تعليق لها بعيدا عن الطلاق ، وكذا كان انفصالاً بين الذات والذوات الأخرى ، وصراعا قائما مع ذاتها ومع المجتمع نفسيا واجتماعيا وأخلاقيا . إلا أن هذا الانفصال عن الأشياء وعن ذاتها والذوات الأخرى يكون مختلفا ، فعن الزوج يكون قائما على الرفض والتمرد ، ومع الحبيب يكون مبنيا على الحسرة والشعور بالفقدان والتضحية به في سبيل أمومتها ، أما مع العالم ، المجتمع ، الأهل ، فيكون مبنيا على الصراع والتمرد والخروج على النمطية والنمذجة .

---

(١) بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية- أسئلة التحول ، الحداثة ، والخصوصية ، الراوي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، (٢٠) ، مارس : ٢٠٠٩م : ١١٦ .

- تاء الخجل.. التحول النسوي وتعرية الأنساق الذكورية

يتكون هذا العنوان من وحدتين لسانيتين، ظاهرتين ووحدة مضمرة، تجمع بين الوحدتين الظاهرتين عملية الإضافة؛ من حيث إن «تاء» أضيفت إلى «الخجل»، وبذلك ينشأ الانحراف الدلالي وكسر أفق التوقع؛ إذ إن التاء ملتصقة في الذاكرة الجمعية منذ زمن بعيد بالتمييز بين قطبي الجنس البشري (رجل/امرأة، مذكر/مؤنث)، ثم إنها من علامات التأنيث في اللغة العربية، كما أن «الأصل في «مميز» التأنيث هو التاء المتطرفة»[1]، وهو ما يؤكده المتن الروائي في دلالته الشكلية «منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف»[2]، لتوهم المتلقي أنها مجرد حامل لغوي لقيمها التركيبية فقط دون إحالة إلى قيم إيديولوجية أو ثقافية أخرى. وقد شاع لدى المثقفين استخدامات كثيرة، نحو تاء التأنيث، والتاء المؤنثة، ونون النسوة، وكلها ترمز للمرأة المسحوقة، والمكبلة بأنساق اجتماعية تقليدية متوارثة تُميزها عن الرجل، وبذلك عمل الملفوظ العنواني على الاستبدال التركيبي الذي نشأ عنه استبدال دلالي، إذ تم إقصاء وحدة «التأنيث» واستبدالها بالخجل:

فنحويا وثقافيا وفكريا . . .= تاء التأنيث.

روائيا= تاء الخجل.

إن الاستبدال قد تم مابين وحدتي التأنيث والخجل، وهو استبدال يعني الانتقال من الهيئة الشكلية (تاء التأنيث)، إلى الهيئة الفنية القائمة على رصيد معرفي (أيديولوجي ثقافي) كبير (تاء الخجل)، أي إنه انتقال من العالم المعياري القار والثابت، إلى العالم الإشكالي الثقافي المتخيل/المتغير الذي لا يؤمن بمنطقية الأشياء في ذاتها، وإنما يخضعها لسلطته المتخيلة بعد تجريدها من سلطتها الواقعية/الحقيقية، وينزع بها صوب الواقعية/المتخيلة (المبنية إبداعيا) ويعمل على تعويض القيم والأحداث؛ لأن «السرد في نهاية المطاف إعادة تمثيل رمزي للواقع، وليس انعكاسا للواقع، أو تأسيس واقع مواز، بحيث يصبح حقلا خصبا لإنتاج خطابات تتقاطع معه في أكثر من نقطة تماس. إن السرد بهذا المفهوم أقدر البيئات على منح الخطاب القدرة على التخفي والاشتغال بعيدا عن إشكالية المواجهة، بل القدرة على فضح خطابات

(١) عصام نور الدين، المصطلح الصرفي، مميزات التذكير والتأنيث، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب العالمي، مكتبة المدرسة، ط: ١، ١٩٨٨م: ١٧٢.

(٢) فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ١١، ١٢.

الواقع ، وتأسيس سلطة موازية تناهض سلطة الواقع»[1] .

وبما أن دال التأنيث يعمل على الإحالة المباشرة إلى فضاءات نسوية ونسائية ضاجة بالأنوثة ومتعلقاتها ، فإنه يتم استبعاد هذه الدلالة المباشرة ليتم تشفيرها في دال أكثر إثارة من سابقه ، وهو الخجل الذي يوحي بصفة ثقافية لصيقة بالمرأة أكثر من غيرها ، ناتجة عن التنشئة الاجتماعية والتربية الأخلاقية الصارمة في المجتمع ، فإذا كان التاء حرفاً لغوياً يدل في بعض التركيبات والاشتغالات على جنس المرأة ، ويحمل سمة إيديولوجية تدل على أنها «تحتل الدرجة السفلى ، أو الدرجة الثانية بعد المذكر المتعالي»[2] ، فإن دال الخجل يحيل على ضعف ، وانكسار ، وانزواء ، وانطواء ، وانكفاء ، في بعض ما يدل عليه ، فقد جاء في لسان العرب بأن الخَجَل الاسترخاء من الحياء[*] ، ويكون من الذُّلّ ، وهو التحيُّر والدَّهَش من الاستحياء ، ويقال خَجِلَ

---

(١) حسن النعمي ، خطاب الإقصاء والإحلال في الرواية النسائية السعودية ، ضمن كتاب : ملتقى جماعة حوار ، خطاب السرد ، الرواية النسائية السعودية ، تقديم وتحرير حسن النعمي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، الكتاب الأول ، د . ط ، ١٤٢٧هـ : ٦٦٥ .

(٢) ابن الأخضر السايح ، نص المرأة وعنفوان الكتابة ، ضمن كتاب : الكتابة النسوية : التلقي ، الخطاب والتمثلات ، إشراف : محمد داود ، فوزية بن جليد ، كريستين ديتريز ، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ، د . ط ، ٢٠١٠م : ٤٢ .

(*) ثمة فرق بين الخجل والحياء من وجهة نظر المعجم الفلسفي ، فهو يرى بأن «الفرق بين الخجل والحياء أن الخجل اضطراب مصحوب بالخوف والدهش والتحير ، وهو يحصل للمرء عند شعوره بالعجز عن ملاءمة الواقع قبيحا كان أو جميلا . على حين أن الحياء هو الشعور بالشيء القبيح والإشفاق من مواقعته ، والنفور عنه ، فله إذن معنى أخلاقي ، وهو دلالة على التوبة والحشمة» ، [**جميل صليبا ، المعجم الفلسفي : ٥٢٣ ، ٥٢٤**] . إلا أن ريتشارد أنطون يؤكد بأن «الحياء» في مضمونه الحالي له ثلاثة مؤشرات : فهو يشير على وجه التحديد إلى أنماط من الحجاب لأجزاء معينة من الجسم ، وبصفة عامة إلى سمات وخصائص مميزة مختلفة ، كالخجل والتواضع والانطواء والحذر ، وعلى نحو أكثر اتساعا إلى العادات المرتبطة بتلك الخصائص والسمات كتلك العادات والمعتقدات المرتبطة بالطهارة ، والإخلاص ، والنقاء ، والعزلة ، والزنا ، والشهوانية ، وارتفاع منزلة الرجل ، وانخفاض منزلة المرأة ، وشرعية الأبناء ، وشرف الجماعة» ، [**ريتشارد أنطون ، حياء المرأة في القرى العربية الإسلامية ، تـ : فاروق مصطفى إسماعيل ، عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، الكويت ، مج : ٧ ، ع : ١ ، ابريل- مايو- يونيو : ١٩٧٦م : ١٣٨**] .

الرجلُ إذا الْتَبَسَ عليه أمرُه[1]. ويأتي في المعجم الفلسفي بمعنى «أن يضيع الإنسان ثقته بنفسه، ويفقد اتزانه، ويضطرب في أفعاله، وهو مصحوب بالخوف، إلا أنه مختلف عنه، وهو يدل على صراع عنيف بين الإرادة والعوائق التي تعترضها. والسبب في حدوثه شعور المرء بنقصه وعجزه عن بلوغ الغاية التي يتصورها»[2].

إن لفظة الخجل كما يبدو تشتمل على معان متعددة كالحياء والذل، ويزيدها شحنا دلاليا كلمة الاسترخاء، وكذلك الحيرة والاندهاش بالإضافة إلى التباس الأمر، وكذا ضياع الثقة وفقدان الاتزان والخوف والصراع، كما أنها توحي بمسائل نسوية/قضايا إيديولوجية، ونسائية/بيولوجية، وأنثوية/صفات وخصائص أيضا. ولكن بطريقة أخرى غير الطريقة السابقة؛ إذ إن الاستبدال في العنوان بين دوال اللغة المعيارية والخروج عنها يشي بالضرورة أن ثمة تحولا دلاليا ونفسيا واجتماعيا سيأتي في المتن الروائي، يعمل على تحويل القيم الاجتماعية والنفسية للمجتمع، والشخصيات المحورية في النص واستبدالها، وذلك سيجعل القارئ يتابع أحداث المتن؛ للبحث عن كيفيات قيم التحول هذه، وعن كيفيات اشتغال تاء الخجل بوصفها رمزا لعالم النساء.

إن الخجل في العنوان دال على أنه مجموع القيم والخصائص والشروط والمعايير والقوانين -الصارمة اجتماعيا وأخلاقيا وفكريا-، التي يتواضع عليها المجتمع، فتصبح خطوطا حمراء وحدودا تبين وظيفة المرأة وتصرفاتها، وتلزمها بأن لا تحيد عنها أو تخرقها؛ لأنها إن فعلت فإنها تمس كرامتهم بالسوء، وتلطخ شرفهم بالعار -من وجهة نظرهم- لأنها تخرق ثابتا، وتقوم بفعل حقه اللافعل؛ فـ«المرأة» -وبصفة خاصة الزوجة والأم- إنما تمثل الأسرة ككيان أخلاقي بفضل سمعتها والحفاظ على حيائها، بينما يحفظ الرجل شرفه إلى حد كبير عن طريق حمايته لحياء نسائه، إن من لا يفعل ذلك عند العرب يطلق عليه كلمة «ديوث»، وهي كلمة تشير إلى الخزي والعار كما تشير في أحد معانيها الشائعة إلى الحيوان الذي يراقب الحيوانات الأخرى وهي تتصل اتصالا جنسيا بأنثاه دون أن يحرك هو ساكنا، وأخيرا فإن خلع ثوب الحياء ينظر

(1) ينظر: لسان العرب مادة خجل، وهناك دلالات أخرى كثيرة منها السعة، والاضطراب في حمولة البعير، والصمت وعدم الكلام.. إلخ.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، : ٥٢٣.

إليه على أنه تدهور خليق بالازدراء نحو الحيوانية»[1] .

إن الخجل بذلك صفة بيولوجية واجتماعية ناتجة عن التنشئة ، والتراكم الثقافي القائم(*) ، ويسمي ريتشارد أنطون الخجل بالحياء الذي يعد مجموع خصائص وسمات اجتماعية يحددها المجتمع مسبقا ومن ثم يقيمها حاجزا بين المرأة والآخر/المجتمع يمنع بها سقوطها ، «وعلى ذلك فإن خروج المرأة على معايير الحياء يمكن فهمه في ضوء هذه الانفعالات التي تتميز بها المرأة ، وإن كان هذا الخروج والانحراف ينظر إليه على أنه سقوط مفاجئ وليس مجرد عبث أو لهو ، حتى ولو كان بسيطا وتافها ، إن مجرد ارتكابها لفعل واحد يؤدي إلى حدوث انقلاب تام في مركز المرأة الاجتماعي والأخلاقي . بل يعني تحولا من الخير إلى الشر ، ومن الفضيلة إلى الرذيلة ، ومن الطهارة إلى الدنس»[2] ، إلا أن النص الروائي يضيف إليها صفات أخرى أهمها الذل والرضوخ ، وتَحَمُّل المرأة لنتائج الأفعال التي تقوم بها بمحض إرادتها ، أو بما يمارسه ضدها المجتمع أو الفرد ، وإن كانت مرغمة عليها ، إن العنوان بذلك «يعبر عن متن الرواية المرتبط بالقهر والظلم والتعسف ، تعالج فيه الكاتبة صوت

---

(١) ريتشارد أنطون ، حياء المرأة في القرى العربية الإسلامية : ١٥٠ .

(*) يعتبر كثيرون بأن السمات الأنثوية كالخجل والحياء والتمنع وغيرها ناتجة عن البنية الثقافية المجتمعية التي تحددها في المرأة وتسمها بها وهي ناتجة عن التنشئة [ينظر : **تمهيد هذا البحث**] ، إلا أن ريتشارد أنطون يعدها صفة هجينة بين القيم الاجتماعية المحددة من قبل المجتمع وكذلك من البناء البيولوجي/الفسيولوجي للمرأة الذي يختلف عن بناء الرجل ، ويقول : «أن ثمة فكرة لا تحتمل الشك هنا مؤداها أن الأنوثة والحياء الذي يعتبر أساسا لها إنما يمكنان من التركيب الفسيولوجي للمرأة ، أي أعضائها التناسلية ، ولكن في نفس الوقت هناك فكرة أخرى تتمثل في أن أنوثتها وحياءها إنما يحددهما سلوكها الأخلاقي ، أعني قدرتها ونجاحها في أن تسيطر على نفسها بطريقة تجنبها ما يهدد جسمها ، ومن السهل إدراك هذا المعنى المزدوج ، ففي الكثير من الأمثلة نجد نفس الكلمة تشير إلى كل الملامح الفسيولوجية والصفات الأخلاقية المميزة للمرأة .» ، [**ريتشارد أنطون ، حياء المرأة في القرى الإسلامية : ١٥٠**] ، ومن جهتنا نميل إلى وجهة نظر ريتشارد أنطون ، لأن السمات الأنثوية ناتجة عن الأمرين معا .

(٢) ريتشارد أنطون ، حياء المرأة في القرى العربية الإسلامية : ١٤٩ .

المرأة المختنق»[1] الناتج عن علاقتها بالآخر المتسلط ، إنه من هذه الزاوية «يفصح عن المضمون من الوهلة الأولى ، إذ يبدو جليا أن ما يحتويه سيكون مخصصا للمرأة في مختلف أطوارها ودرجات وعيها وإدراكها وحالات حياتها»[2] ، إلا أنه يشتغل على التعتيم الدلالي ، من حيث إنه يخفي التفاصيل ، ويعمل على الحذف الصياغي مما يزيد الأمر تعتيما ؛ لأن الحذف «يترك ثغرة في خطاب العنوان تصدم المتلقي ، وتخلق تساؤل العنوان ، مما يحضه على جسر الثغرة المتشكلة»[3] ، وهو بذلك يضع تساؤلات جوهرية ناتجة عن القلق الكامن فيه منفصلا عن متنه ؛ لأن «عنوان المحكي لا يسعى إلى أن يصير حقيقة ثابتة ، بل فتحا للباب أمام سؤال تتقاطع في رفده عدة حقول معرفية تجاه العنوان الذي يشكل تساؤلا ، ويخلق انتظارا من نوع خاص ، تلبسه الحيرة والتردد ، كما تتلبسه المفارقة . . . التي ينتجها تساؤل المتلقي ؛ لأن «العنوان يفاجئ ويحير بحسب المعرفة التي يخلقها»»[4] . ولذلك يصعب النجاح في إبعاد القلق وردم الهوة القائمة أو الإجابة عن التساؤلات إلا بربط العنوان مع المتن ؛ لأنه بحسب رولان بارت (R. Barthes) «يثير سؤالا ولا يمكن أن تفهم إيحاءاته الدلالية إلا بربطها بعالم النص»[5] .

إن التساؤلات التي تفرض نفسها هي كيف يتقاطع العنوان مع النص وكيف يشتغل كل منهما على القيم الأنثوية والقضايا النسوية؟! وهل تظل كما هي في العنوان أم أنها تتحول في النص؟ أي هل تظل الذات (الرمز) المتوارية في العنوان متلفعة بقيم الخجل وسماته وما يترتب عليه من معان وأفعال محددة ومقيدة ، أم أن الأمر سيختلف تماما؟ هل يشتغل العنوان على نظام خطي في المتن كله أم أنه يختلف من مكان إلى آخر تبعا لتغير الحدث والزمن والأفعال والذوات والعلاقات فيما بينها؟ هل تعمل الذات في النص على التحول الأيديولوجي والفكري والاجتماعي

---

(١) ابن السايح الأخضر ، نص المرأة وعنفوان الكتابة : ٢٦ .

(٢) باسمة درمش ، عتبات النص ، علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، ج : ٦١ ، مج : ١٦ ، مايو : ٢٠٠٦م : ٦٢ .

(٣) خالد حسين ، في نظرية العنوان : ٣١٤ .

(٤) شعيب حليفي ، هوية العلامات ، في العتبات وبناء التأويل : ١٦ .

(٥) رشيد بن مالك ، تحليل سيميائي لرواية الصحن : ١٤٠ .

النفسي والأخلاقي . . . إلخ ، وهل تعمل على تفكيك هيمنة الآخر/المجتمع بوصفه آلية مبهمنة؟ أو بمعنى آخر كيف تتصدى الذات/الفاعل للأنساق الذكورية المجتمعية ، وأفعالها التي تضرب عليها الذل وتجعلها منزوية تحت تاء الخجل هذه؟! .

إن أول إجابة يمكن تقديمها بعد تفحص المتن هو أن العنوان مبطن بالرفض التام لـ«التاء» بما هي قيمة مشحونة بقيم الاحتقار للمرأة والانتقاص منها ، بصفتها قيمة سلبية تحولت إلى ما يشبه التسمية لها ، وغدت عَلَماً عليها ، وإلى رمز للقمع والتسلط والتهميش وسجن المرأة في بوتقتها (التاء) ، «لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي ، وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة»[1] ، إن العنوان باشتغاله مع المتن يحمل مشروعا مناهضا للتاء/النسق الثقافي/الاجتماعي/القانوني الذي يبارك مشروعية الوأد المعاصر للمرأة ، بصوره المتمثلة في الاغتصاب بأشكاله المتعددة ، والتسلط والتمييز الجنوسي القائم على التمييز البيولوجي (ذكورة/أنوثة) ، واحتجاجا على القانون الذي لا يعامل من يغتصب الطفولة بصرامة ، وكذلك الاحتجاج على من يتخلى عن ابنته إذا تم الاعتداء عليها بالقوة ومن دون إرادتها ولو تحت تهديد السلاح ، وكذا قتل المرأة -طفلة كانت أو غير طفلة- بعد أن تغتصب كتطهير للشرف والكرامة .

إن التاء بصفاتها هذه تأتي متعلقة بالخجل في بعض السياقات الروائية ، أو يأتي الخجل منفردا عنها ولكنه متضمن لمعناها ، ويبرز بصفته مثبطا وعامل تقنين لحرية الراوية بوصفها رمزا للمرأة ككل ، بتكبيلها ومنعها عن ممارسة الفعل أو رد الفعل الناتج عن مثير اجتماعي ما مهما كانت قسوته ، والاكتفاء بالصمت فقط ، لذلك يرد «الخجل» على لسان الراوية في مواضع يبرز فيها ضعفها وقلة حيلتها الناتجين عن صفاتها الثقافية (الخجل بمعناه الواسع) وسماتها البيولوجية كامرأة ، وتأتي في لحظات بث المحبوب همومها وشجنها في لحظات ضعف :

« . . . كل شيء عني كـــان تاء للخـــجـل ، . . . . كل شيء عنهن تاء للخجل»[2] . = حتمية القهر .

«لعلك تتساءل ما الذي أعادني إليك اليوم؟ وسأجيبك عنه : ربما الإيمان ، إذ أخجل من أن أفتح حديثا عن الحب والوطن يشيع أبناءه كل يوم . الحب مؤلم

---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ١٢ .

(٢) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ١١ ، ١٢ .

جدا حين تعبره الجنائز ، وتلوثه الاغتصابات وعلاه دخان الإناث المحترقات»[1] .= غلبة قيمة الحياء .

«أعترف لك اليوم ، أنني كنت هشة حتى العظم ، وأنني هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبك»[2] . = عجز .

«سافرت نحوك بكل ما أوتيت من قوة في تلك الليلة ، حتى استيقظ خجلي مع صوت زميلتي في الغرفة :

– شخص يطلبك في الخارج»[3] . = حلم/حنين إلى الآخر .

«يتكاثر المرض في الحدائق . هه . . . لمحت رجلا يستمني واقفا قرب درابزين الحديقة . خفضت نظري واحترق قلبي من الخجل»[4] .= حياء+مقت+ضعف .

تفرز هذه الملفوظات مسارا صوريا يؤكد عمق المأساة التي تواجهها المرأة وامتداد معاناتها ، كما في الملفوظ الأول (منذ الأزل (هن) حتى الآن (أنا/نحن) وامتداده صوب المستقبل ، ويتمثل المسار الصوري في «حتمية القهر ، غلبة قيمة الاستحياء ، عجز/حلم ، ضعف ، حياء» .

إن هذه الصور التي تؤثث فضاء المسار الصوري تظهر مدى انكسار المرأة/الذات وعدم قدرتها على تجاوز العجز ، وكذا بالمكانة التي تتوارثها وتؤطر مسارات حياتها ، تنسجم هذه المكانة مع القيم التي يؤمن بها المجتمع كَمُسَلَّمَة لا يمكن تجاوزها ، وهي «مكانة مؤطرة زمنيا بـ«الماضي والحاضر والمستقبل» في سياق محكوم بحتمية تاريخية ، وستبقى ثابتة لا تتغير»[5] ، وهي الحتمية القائلة بدونية المرأة وجعلها تحت الوصاية في شتى مراحل حياتها .

يتوازى ذلك مع ما جاء في مفتتح الرواية من تتابع وتناسل تركيبي ودلالي للملفوظات المجاورة للخجل في بناء لافت للنظر سيميائيا ؛ لأنه يوجه عملية السرد ، ويفك شفرة العنوان بصورة أولية ، ويكشف قسوة النظام الذكوري الذي يُمَارَس على

---

(١) المصدر نفسه : ١٤ ، ١٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٣٤ .

(٣) المصدر نفسه : ٤١ .

(٤) المصدر نفسه : ٦٤ .

(٥) رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، د . ط ، ٢٠٠٠م : ٧٥ .

المرأة منذ القدم حتى اللحظة تحت مبرر «تاء الخجل» الذي يعد عزلا لها، وحَجْرا عليها، وتدجيناً بشكل أو بآخر، بعد أن «اقتضت مصالح السلطة الذكورية حصر المرأة في قيمتها بالنسبة إلى الرجل، أي في دورها كأنثى، كزوجة وكأم. فتبدو الأنوثة حتمية بيولوجية مفروضة على المرأة. تحصرها داخل الأسرة التي يرأسها الرجل، ووفقا لشروط ومتطلبات الرجل. ولأن الأسرة تبدو مؤسسة ضرورية لاستمرارية الحياة، كانت الحتمية البيولوجية وضرورة الأسرة هما الذريعتان اللتان جعلتا وضعية المرأة الأدنى الخاضعة للرجل، والمسخرة له، هي الأمر الواقع الذي لا واقع سواه، والطبائع الضرورية للأشياء، بدا هذا طبيعيا وأيضا عادلا، لأنه مصلحة السلطة الذكورية الأقوى»[1]:

«منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن تاء للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة، منذ أقدم من هذا، منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه. منذ القدم، منذ الجواري والحريم، من أجل الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهن... إلي أنا، لا شيء سوى تنوع وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء. لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي، وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة.»[2].

إن تاء الخجل في النص تحيل بذلك على المرأة وقضاياها النسوية من حيث مناهضة القمع الاجتماعي، وإدانة القانون العائلي، وتعرية قانون الإرهابيين الذي أحال الأنوثة/النساء إلى موت، وشوه ملامح العذارى بالاغتصابات، وجعل الأرض من وجهة نظر السرد/الراوية «مغروسة ببنادق «محشوة الماسورة»»[3]، حتى أصبحت

(١) يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم: ١٢.

(٢) فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ١١، ١٢.

(٣) المصدر نفسه: ٩٣.

«الحياة في الوطن معادلة للموت»[1] .

فالمتن يحدد ماهية الخجل تركيبيا ودلاليا بواسطة حوامل لغوية مشحونة بالقيم الاحتقارية للمرأة وبالنزعة التسلطية عليها ، وبالإيديولوجية التي تسعى إلى إخراسها وتكبيلها ، ومن تلك الملفوظات/الحوامل «الجواري ، الحريم ، أنوثة ، إناث . . . القمع وانتهاك كرامة النساء» ، ويأتي في مقابلها ما يرسخ مشروعية الطرف الآخر ، ويعزز من سلطته من مثل : «ذكور ، رجال العائلة ، بني مقران . . .» .

إذا كانت هذه الحوامل اللغوية قد حملت هذه القيم بشكل مباشر فإن ثمة أخرى منبثة في مفاصل النص تحيل إليها بشكل غير مباشر ، وتختزلها ، وتختزل معها حقولا دلالية/فكرية/مجتمعية تقليدية راسخة رسوخ الخجل مثل :

- «**منذ العبوس الذي يستقبلنا منذ الولادة**» = رفض الأنوثة ورفض تبني المرأة/كراهية أن يكون المولود أنثى .
- **كنت ألعب مع خليل ويونس ، كانا من نفس سني تقريبا . . . .**» = تمييز + تفريق/فصل .
- **كنت ذكية وناجحة في المدرسة مثل ذكور العائلة . . .**» = تفضيل الذكور .
- «**تمنيت أن أكون صبيا**» = إدراك الفضل الممنوح للذكر والبحث عنه .
- «**كل بنات الجامعة يعدن حبالى**» = إثبات تعميم خيانة المرأة للشرف .

إن كل هذه الحوامل ومحمولاتها تضيء عتمات العنوان ، وتفصح بأن الصراع النسوي الذي يحمله العنوان ويجسده النص يأتي في أشكال متعددة ، منها ما يدور في بيئة الراوية الداخلية/أسرتها/بيتها ، أو في بيئتها الخارجية/المجتمع ، ومن أبرز ملامح ما يدور في بيئتها الداخلية :

- التمييز الجنوسي : يتم بطرق متعددة أولها ما يحدث في البيئة الداخلية/البيت كرمز مصغر للمجتمع الخارجي ، وتحديدا فيما يمارسه بنو مقران من تمييز على أساس الجنس بين الذكور والإناث عبر أمور شتى ، أولها -وهي الأقسى على نفسية الراوية كما تقول- طريقة منع الاختلاط على مائدة الطعام ، القائمة على فصل المرأة عنها وتهميشها ، وهو عمل يؤكد هرمية بناء الأسرة ، وطبيعة تسلسلها الطبقي الذي تمثل المرأة أدناه ، ويحدد وظيفة

---

(١) المصدر نفسه : ٩٢ .

كل من الذكر والأنثى ، فتكون المرأة هي الخادم والرجل هو المخدوم ، ويكثف السرد هذا البناء في تحديد ما يقوم به رجال البيت من طقوس في يوم الجمعة ، عند عودتهم بعد الانتهاء من الصلاة ، وهذا الأمر يصيب الراوية بالصداع ، ويجعلها تتمارض للتخلص منه بناء على رغبتها في التخلص من الاحتقار الموجه إليها ، والتمييز الجنوسي ضدها :

«أما ما يجعلني فعلا أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة ، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد ، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النساء ؛ كنا جميعا نجتمع عند العمة تونس ، وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية .

كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة ، ينتظرون خدمتنا لهم . كانت النسوة يبقين في المطبخ ، يسكبن الصحون ونحن الصبابا نقوم بتوصيلها ، ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع أتمارض ، واختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار . كانت تلك أولى بوادر تمردي ومقاومة العائلة»[(1)] .

إن الهرمية المضمرة في العنوان قد تجسدت في هذا الملفوظ على هيئة مسار صوري مكثف يعكس وضعية الذات وعلاقتها بالآخر : «النساء- الرجال- تقليد- قطيع- درجة ثانية- السلطان- حاشية- خدمتنا- نسوة- غرفة الضيوف- مطبخ» ، وهذه الصور تؤكد أبعاد الهرمية التي تعلي من شأن الذكر ، وتدني من مكانة المرأة من جهة ، وتبين مكانة ووظيفة المرأة من جهة أخرى ، ففي حين يكون مكان الرجل في غرفة الضيوف ، يكون مكانها في المطبخ ، وحين يكون وظيفته الأكل تكون وظيفتها الانتظار ، وتقديم الخدمات له ، إن هذا التقليد يصرف النساء (الإناث) إلى درجة الحيوانات من الدرجة الثانية (قطيع من الدرجة الثانية) ، وهو ما جعل المرأة تشتغل على الرفض المبطن ، بلجوء الراوية إلى التمارض ، كإعلان ذاتي عن رفضها للهرمية والتمييز .

يمتد التمييز العنصري بين الذكور والإناث في العائلة إلى حدود حرمان المرأة من

---

(1) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٢٤ .

التعليم لأنها -من وجهة نظر تقليدية- خُلقت لتكون ربة منزل ، في حين خلق الرجل للعلم ، وهو ما عد لدى نساء العائلة أشبه بالمسلمة التي جعلتهن يرضخن لها ، ويحكْنَ حولها الأساطير نتيجة لتفوق الراوية في دراستها كذكور العائلة :

«كنت ذكية وناجحة في المدرسة مثل ذكور العائلة . أما العمة «كلثوم» والعمة «نونة» فلهما تفسير آخر لهذا النجاح ، فقد كانتا تقولان إن سيدي إبراهيم كتب «حجابا» لينجح الذكور ، وكتب آخر ليجعل من الإناث ربات بيوت ، أما أنا فيسكنني عفريت ، لهذا اختلفت عن الأخريات ، بل وتجرأتا أن تقولا إن زهية (والدتي) تريد أن تجعل مني صبيا أعوج ، فأسكتتها «للا عيشة» بنظرة واحدة»(١) .

أما التمييز الجنوسي الآخر فيأتي عند التفريق بين الذكور والإناث حينما يكبرون ، ومنعهم من الاختلاط ، واللعب معا :

«كنت في الغالب أحب أن ألعب مع خليل ويونس ، كانا من سني تقريبا ، لكنهما صارا يتهربان مني عندما كبرا قليلا ، وكان عمي بو بكر يكره أن يراني معهما ، ويرى في غياب والدي عن البيت سببا في (فسادي)»(٢) .

مما سبق تتجلى معاناة المرأة الناتجة عن السلطة الأبوية ، وما أفرزته من ثوابت صارمة تحدد بشكل مسبق وظائف كل من الجنسين ، ، فيكون للرجل بذلك سلطة مطلقة للفعل ، وما يترتب عليه ، أما المرأة فإن دورها مهمش لأنها مجرد تابع للرجل ، حتى في لحظات احتجاجها فإنه يظل احتجاجا صامتا لا فاعلية فيه ، وغالبا ما يكون بكاء صامتا كتكريس لـ«تاء الخجل» ، فيأتي رد فعل المرأة في العادة متشحا بالصمت مقابل ما يحدث لها ، حتى وإن كان فوق طاقتها واحتمالها ، وسيقابل فعل الرجل -مهما كانت قسوته وظلمه- بالترحيب ، والتأكيد على مشروعيته من السلطة الذكورية ؛ إذْ سيصفق له رجال العائلة ، ويغض القانون عنه الطرف ، وتظل المرأة وحدها تعاني مما يحدث لها دون أن يلتفت أحد إليها :

«منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما ، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت ، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن ، إثر

---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٢١ ، ٢٢ .

(٢) المصدر نفسه : ٢١ .

الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه ،»[1] .

وبما يأتي في البيئة الداخلية للراوية أيضا تحديد الرجل لمصيرها الاجتماعي : ويظهر ذلك من خلال اكتشاف أمر العلاقة بين «خالدة» وبين «نصر الدين» من حب ، ومن ثم اقتراح «سيدي إبراهيم» بأن تُزوج من أحمد أو محمد ابني عمها ، وهو ما ستقابله بالاحتجاج الصامت/الهرب/حمل الحقيبة والمغادرة إلى قسنطينة :

«سيدي إبراهيم اقترح شيئا آخر حين علم بالأمر ، اقترح أن أزوج لمحمود أو أحمد ، ولم أكن أعلم أن هذا الاقتراح سيثير صبايا بني مقران ، ويحولني إلى علكة في الأفواه ، لكنني حملت حقيبتي وعدت إلى قسنطينة»[2] .

أما ما يأتي في بيئة الراوية الخارجية/المجتمع من ممارسات ضد المرأة كتجسيد وتكريس لتاء الخجل فإنه يحدث بأشكال مختلفة ، منها :

- اغتصاب الأنوثة ، ويأتي هذا الاغتصاب على نمطين : الأول بطريقة غير شرعية ، والثاني بطريقة شرعية اجتماعيا وبمباركة الجميع :

النوع الأول يحدث عن طريق شواذ المجتمع ، ويتمثل في اغتصاب المرأة ، وتحددها الرواية مشفوعة بتواريخ وأرقام وردت في تقارير صحفية وغير صحفية لتزيد الأمر إيهاما بالواقع ، وكذا اغتصاب الطفولة كما حدث للطفلة «ريمة نجار» من قبل العجوز الأحدب ، بالإضافة إلى اغتصاب الإرهابيين لعدد من الفتيات اللواتي كان يتم اختطافهن بالقوة من منازلهن ، أو من أماكن أخرى ، وفي كل الحالات يقابل المغتصبات فعل الموت/الوأد/النفي كجزاء عنيف وغير عادل من قبل المجتمع الذي يرفضهن بعد علمه باغتصابهن ، حتى عند معرفته طريقة الاغتصاب الناتجة عن طريق القوة ، فقد ألقى الأب بطفلته «ريمة» من أعلى جسر «سيدي مسيد» ، تخلصا من العار ، وانتصارا للشرف[3] ، وكذلك فعل الآباء ببناتهم المغتصبات من قبل الإرهابيين بقيامهم بقتلهن بطريقة غير مباشرة ، عن طريق رفضهن وعدم قبول استقبالهن للعيش معهم من جديد ، وهو ما يزج بهن في التشرد ، والانحراف

---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ١١ ، ١٢ .

(٢) المصدر نفسه : ٣٠ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٣٩ ، ٤٠ .

الأخلاقي ، واحتراف البغاء ، وغيره كما يحدد ذلك السرد .

إن رفض الأهل قبول عودة المغتصبات للعيش بينهم من جديد ، وكذا قتل الطفلة ريمة ، مبني على نظرة اجتماعية مسبقة ، مؤسسة على قيمة الشرف والعار ، على نفي العار واثبات الكرامة ؛ لأن المجتمع ينظر إلى المرأة على أنها «القيمة المركبة المعادلة لإثبات الكرامة أو نفيها»[1] ، ويرتبط طهر الأنثى ونقاؤها وعذريتها بشرف الذكر ؛ لأنه يؤمن باستحالة عيش امرأة مسلوب شرفها بينهم من جديد ، خشية تقوّل الآخرين عليهم ؛ ولأن المرأة من وجهة نظر المجتمع التقليدي «مثل الزهرة يعجب بها الجميع طالما كانت نضرة أو متفتحة ، ولكن عندما تسقط أو تطأها الأقدام يستحيل تمييزها عن الطين الذي سقطت فيه»[2] .

إن رفض المجتمع استقبال الفتيات المغتصبات ، وعدم قبول اندماجهن فيه من جديد ، قد ضاعف من سوء حالة يمينة نفسيا ، ودفع بها إلى التدهور صحيا ، ودفع رزيقة إلى الانتحار تخلصا من الجنين الذي في بطنها ، وكذا التخلص من العار الذي سيلحق بها من قبل المجتمع ، بالإضافة إلى التخلص الشخصي من لطخة الشرف القابعة في بطنها -كما تقول الراوية- الذي يعد تخلصا من اغتصاب كرامتها الإنسانية :

«أي قانون هذا الذي يجبر المرأة على قبول ثمرة اغتصاب كرامتها وإنسانيتها في أحشائها؟»[3] .

أما النوع الثاني من الاغتصاب فهو الاغتصاب المشروع ، والممهور بمباركة المجتمع ، والأهل ، واحتفاء النزعة الذكورية ، وعلى مرأى ومسمع من الجميع ، في حفل زفاف وطقوس منظمة تتوج بذبح كرامة المرأة الناتجة عن انتهاك خصوصيتها في يوم عرسها ، وعلى رؤوس أشهاد ، بطريقة أثارت اشمئزاز الراوية ، إذ قام العريس بفض بكارة العروس بطريقة فاضحة من وجهة نظر السرد :

«وصورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة مازالت جرحا في ذاكرتي ..

---

(١) عثمان بدري ، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث ، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، ع : ١٨ ، السنة ٢١ ، شتاء ٢٠٠٣م : ٣٤ .

(٢) ريتشارد أنطون ، حياة المرأة في القرى العربية الإسلامية : ١٤٩ .

(٣) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٦٦

خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا ، هجمت النساء على العروس ، كانت تبكي وسمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا . بكت أم العريس . . . وبعد ساعة جاء شيخ إلى البيت اختلى بالعروس وأهلها قليلا ثم خرج . عاود العريس الدخول ، وخرج ، وخرج محمد بعد قليل . دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج ، قالت إحداهن من دون خجل «يا لأ . . . . كيف فعل ذلك في دقائق؟ لم أنهم شيئا ، لكنني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطخا بالدماء . والنساء يزغردن ، والعروس تمثل البراءة . . . ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا! اقتربت مني سهام ابنة عمي ووشوشت لي :

- هل رأيت ، العروس كانت «مصفحة» .

لم أجبها كنت قد كرهت نفسي ، وكرهت منظر النساء فعدت إلى بيتنا وحاولت أن أنسى ذلك العرس»(1) .

إن اقتحام العريس للعروس بهذا الشكل فيه نوع من التمييز الجنوسي ، وفيه من احتفاء الذكورة التي تمثل قوة الرجل الذي يباهي بها أمام الحاضرين الذين ينتظرون تنفيذه للمهمة ، وفيه بالمقابل وأد للأنوثة (تاء الخجل) ، وإثبات لها من جانب آخر ، وترسيخها كمعادل موضوعي لحفظ كرامة الأهل وشرفهم أو كسرها وإذلالها إن كانت عذريتها قد فُضَّتْ في لحظة ضعف إنسانية ما ، فالعريس يخرج من عندها برمز ذكورته ؛ ليؤكدها أو ينفيها ، وليؤكد أو ينفي أنثوية المرأة أيضا التي تجسد شرفها وشرف أهلها جميعا ، فكما يؤكد صالح مفقودة إن على «المرأة أن تحافظ على عذريتها ليحس الرجل بجديتها ، وليشعر بالمتعة في فضها ، ويعد ظهور الدم من الأشياء المشرفة للزوجين وأسرتيهما ، وعدمه قد يحيل العرس إلى مأتم حقيقي ومأساة كبرى . إن العرف الشعبي يحصر مفهوم الشرف في غشاء البكارة ، حتى إذا ما وجد سليما عم الفرح والسرور ، ولو كانت هناك أمور كثيرة تنافي الشرف»(2) .

- ومما يأتي من تمييز جنوسي خارج البيئة الداخلية للراوية عدم تقبل المجتمع لرسالة المرأة الفنية والإبداعية من خلال رفضه لممارستها للعمل المهني الفني ، الذي

---

(1) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٢٦ .

(2) صالح مفقودة ، المرأة في الرواية الجزائرية ، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط : ٢ ، ٢٠٠٨م : ١٧٦ .

تمثله «كنزة» بفن المسرح، ويتجلى ذلك من الحوار الخارجي بين خالدة وبين كنزة في حالة بوح:

«خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيري وجهدي للمسرح فهل أعطاني شيئا؟ إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا، فهل تظنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة؟»[1].

إن الجامع بين هذه التيمات هو أنها تدور كلها في فلك العنوان وتعمل على توسيعه وتمطيطه وتفصيل ما أجمل فيه، وتمنحه من جهة أخرى أبعادا دلالية سياقية إضافية توسع من أحداثه الفكرية والثقافية والإيديولوجية، فإذا كان الخجل هو الطوق العرفي الذي ضرب على عنق المرأة فكبلها، وجعلها كتلة من العيب والشرف ومعادلا لكرامة الرجل، وكذا إذا كانت التاء رمزا وصفة للأنوثة ومعادلا رمزيا للتمييز الجنوسي، فإن النص يبين في الملفوظات السابقة كيفية اشتغال هذا الطوق، يبين مدى قسوته من وجهة نظر السرد، فهو يحتوي على عناصر العنف المبطن، الذي تعمل الراوية على تفكيكه كرمز مركزي للمرأة، والصراخ في وجه العالم بوجعها وكشف حزنها وحزن بنات جنسها، وإيصال حقائق واقعة هي التي جعلتها، تلجا إلى الهرب مرتين، إلى قسنطينة تخلصا من قهر العائلة/المحيط الداخلي، وإلى خارج الوطن هربا من جحيم الوطن، وهو الهرب الذي ربما يعيد نوعا من الحرية والطمأنينة، ويحولها من الفعل السلبي (الصمت) إلى الفعل الإيجابي (القول)، مقابل الصمت الذي كانت تمارسه في الداخل مثل بنات جنسها جميعا، لأن الصمت «عادة متوارثة لدينا»[2].

٢- العناوين الداخلية وقضايا النسوية

تأتي العناوين الداخلية أكثر التصاقا بالمتن -مكانيا- من العناوين الخارجية، ويعمل هذا القرب المكاني على فك سطوة العناوين الخارجية وتخفيف سلطتها على المتن، نتيجة للتفاعل المباشر معه تركيبا ودلالة، بالإضافة إلى مفصلة المتون، وترتيب

---

(١) فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ٣٩.

(٢) المصدر نفسه: ٩٥.

زمنيتها ، وأحداثها ، وتراتبية أفكارها . ونعني بالعناوين الداخلية العناوين التي تأتي لصيقة بالنصوص المتموضعة داخل العمل الإبداعي ، في حين إن العناوين الخارجية تتموضع في صفحة الغلاف الخارجية و/أو التي تليها ، لتكون وسما وتسمية للعمل برمته ، بينما تكون العناوين الداخلية وسما وتسمية لكل مقطع على حدة ، وبذلك فإن العناوين الخارجية عامة ، والعناوين الداخلية خاصة ، وتظل هذه الأخيرة «في جميع الأحوال محافظة على خصوصيتها المستمدة أساسا من طبيعة العمل الداخلية ، لا من خارجها»[1] .

كما أنها لا تقل أهمية عن العناوين الخارجية ، وإن بدا أنها تشتغل بمفردها وكانت «أقل هيمنة من العناوين الخارجية ، في سلطتها على المتن الكلي ، [فهي . . .] تعمل إلى جوار [العناوين الخارجية] ولا تنفصل عنها ، أي إنها تعضدها فكريا ، وتركيبيا ، وربما تتناسل منها ، أو تنزاح عنها بحذف أحد دوالها[*] . ومن ثم فإنها لا تقل عنها دلاليا»[2] .

بالإضافة إلى استفادتها من وظائف العناوين الخارجية فإنها تستفرد بوظائف أخرى ناتجة من طبيعة النصوص وأجناسها الأدبية ومواضيعها وأهدافها الإنتاجية ، منها ما يفيد المؤلف في تسهيل عملية تركيب نصه ، وتقسيمه إلى مقاطع سردية مختلفة ، ومنها ما يسهل عملية التلقي ، ويحدد وجهة نظر معينة يتبناها القارئ وتخبر بشيء من الاقتصاد عن ماهية الجزء المعنون له وعن ما سيدور فيه ، وتتقدم العناوين الداخلية من حيث طبيعتها على ثلاثة أنواع[3] هي :

١- العناوين الداخلية البيضاء .

٢- العناوين الداخلية الرقمية .

٣- العناوين الداخلية اللغوية .

---

(١) عبد العالي بو طيب ، العناوين الداخلية في الرواية المغربية : ٤٥

(*) قد يتم الحذف والإضافة إليها أيضا ، أو الإضافة بدون حذف .

(٢) عصام واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ، غيداء للدراسات والنشر ، الأردن ، ط : ١ ، ٢٠١١م : ٦٠ .

(٣) ينظر : عبد العالي بو طيب ، العناوين الداخلية في الرواية المغربية : ٤٨-٥٠ .

وبدورها تنقسم هذه الأخيرة إلى قسمين ، هما :

أ - العناوين الداخلية اللغوية البسيطة ، وهي التي تكتفي بالعناوين اللغوية فقط دون غيرها .

ب - العناوين الداخلية اللغوية المركبة أو المزجية ، وهي التي تجمع بين العناوين اللغوية وبعض من العناوين الأخرى أو كلها .

بالتأمل في الروايات قيد الدراسة يظهر أنها تشتغل بطريقة متفاوتة ، إن على صعيد إثبات العنونة الداخلية اللغوية أو نفيها والاكتفاء بغيرها ، أو على صعيد اشتغال هذه العنونة على القضايا النسوية ؛ فعلى صعيد العنونة الداخلية نجد منها ما يكتفي بالعناوين البسيطة كالبياض أو الأرقام مثلا ، ومنها ما يشتغل على العناوين المركبة ، ومنها ما يكتفي بالعناوين الرقمية ، وأخيرا هناك ما يجمع بين هذا كله .

١- العناوين الداخلية في «يوميات مطلقة»: تفكيك شفرات الذكورة، وترتيب زمن السرد

تتكون رواية يوميات مطلقة من أحد عشر عنوانا داخليا ، هي على التوالي : «علبة السنوات ، الثالوث ، الوسيط ، محكمة الاستئناف ، الزلزال ، رحلة الحرية ، صاحب السيادة ، جنون ، أبي ، المنبوذة ، أم» ، وتتوزع هذه العناوين على محورين اثنين هما :

أ - المحور النسوي .

ب - المحور الشعري التخييلي ، ولكنه يؤدي وظائف نسوية ، كما سنرى ذلك لاحقا .

وقبل أن نفصل في هذين المحورين ثمة إشارة فنية ينبغي توضيحها وتفكيكها ؛ لأنها إحدى سمات هذه العنونة المهيمنة واللافتة للنظر سيميائيا ، وهي ذات صلة حميمية في تشكيلها ، وتتمثل في تيمة التوالد والتواشج بين هذه العناوين والمتن ، إذ إن كل عنوان يتناسل من المتن بشكل مترابط ومتسلسل ، إلا أن هذا التسلسل لا يظل خطيا ، بل تتكسر خطيته ، وتحديدا في المقاطع الأخيرة ؛ أما العنوان الداخلي الأول «علبة السنوات» فإنه ينسل من العنوان الخارجي ، وتحديدا من أول دال فيه (يوميات) ، وهو ما يمنح النص تشابكه وتوالده وتداخله ، إذ إن هذه العناوين الداخلية تتناسل بشكل لولبي ، يفضي كل منها إلى الآخر ، فلا يكاد ينتهي المقطع الأول إلا

ويوحي بعنوان المقطع الذي يليه ، وعن أحداثه ، وما سيأتي فيه ، بشكل مكثف ، كما في المقطع الأول ، المعنون بـ«علبة السنوات» ، إذ يأتي في آخره :

«أمد يدي لأباشر اللعبة وأسحب ورقة كما نسحب ورقة يا نصيب من البائع ، وأقول لنفسي بمرح حظك يا أم الحظوظ . . . وأقرأ بصوت عال : الثالوث ، فاستلقي على الأريكة ، وأضع الورقة على جبهتي ، ويتلقى دماغي الشيفرة -الثالوث- ويبدأ بعرض الفيلم المثير على شاشة كبيرة يخلقها خيالي ، ويسترخي على جسدي كأنه مخدر وأنا أتفرج على أحداث فيلم الثالوث»[1] .

فالعنوان التالي يتكرر في هذا الملفوظ الختامي للمقطع الذي قبله ثلاث مرات ، إن لحظة انتهاء وضع الورقة على الجبين سيتم معها الإعلان عن عنوان الورقة التي تليها ومضمونها ، وهي «الثالوث» ، وبدور هذا المقطع سيأتي في آخره ما يحيل على العنوان اللاحق لها : «الوسيط» :

«أسحب ورقة وأنا أقول بمرح حظك يا أم الحظوظ ، أفتح الورقة وأقرأ الوسيط»[2] .

إلا أنه بعد هذا المقطع يبدأ الانزياح ، وخرق النسق الخطي لتوالد العنونة من الجملة الختامية للمقاطع ، فيأتي العنوان مندسا في بداية المقطع الحامل له ، وكأن بداية هذا المقطع جزء من آخر المقطع السابق ، وتأتي هذه التقنية في العنوانين اللاحقين لهما : («محكمة الاستئناف» ، و«الزلزال») ، إذ يأتي بعد عنوان «محكمة الاستئناف» مباشرة :

«أحمل علبة السنوات بين يدي ، أغلقها جيدا ، وأسارع لأخبئها في خزانتي . . . ولكن التفاتة مفاجئة مني إلى الأريكة تنبهني أن ورقة صغيرة مهترئة سقطت من علبة السنوات ، أسارع لألتقط الورقة ، أفتحها لأقرأ محكمة الاستئناف»[3] .

أما في بداية مقطع الزلزال فيأتي بعده :

«رشفت الرشفة الأخيرة من فنجان القهوة ، وقلت آه ما ألذ القهوة ، ورغم أنها

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة؟ ١١ .

(٢) المصدر نفسه : ١٧ .

(٣) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٢٧ .

تسبب لي الأرق فأنا أحبها كثيرا ، ووجدتني أقوم وأفتح خزانتي . . . وسحبت ورقة . . . وكانت ورقة صفراء قديمة مكتوب عليها الزلزال»[1] .

يعود هذا المؤشر ليشتغل من جديد في نهاية المقطع الرابع ، إذ يوحي بعنوان المقطع الخامس ، «رحلة الحرية» وتحديدا في :

«لقد قررت أن أسافر في الرحلة السياحية إلى مصر . وسألتني أمي وهي تلاحظ اختلافي الصريح عما كنته ، وسألتني : ولكنك لم تكوني راغبة في الرحلة . وضحكتُ وأنا أقول : بل لم أرغب أن أسافر كما أرغب الآن»[2] .

يأتي العنوان هنا بما ينوب عنه تركيبيا ، وبأكثر من شكل (رحلة ، أسافر) ، ولكن هذا المؤشر يغيب في آخر مقطع الرحلة ، إذ لا يوجد ما يشير إلى العنوان القادم «صاحب السيادة» ، وهو الغياب الذي يوحي بفصل الأحداث وتحول السرد عما سبق والابتداء بسرد أحداث جديدة حاملة لتحول الذات المطلّقة ، وموائمة للحالة النفسية للساردة التي ترفض الخضوع وتبدأ في عالم التمرد والصراع مع ذاتها والعالم ، ومع ذلك فإنه يأتي مندسا في بداية المقطع :

« . . . هو صورة صاحب السيادة تملأ شاشة العرض أمام عيني»[3] .

ثم يعاود الغياب التركيبي في المقطع الذي يليه ، وعنوانه (جنون) في آخر مقطع «صاحب السيادة ، ولكن ثمة مؤشرا دلاليا يكمن في الملفوظ الأخير الدال على قيامها بنفس الفعل الذي قام به زوجها نحوها ، من تعليقها وعدم تطليقها ، أو إعادتها ، وكذا رفضها للعودة إليه حينما عاد إليها كما فعل هو حين فكرت بالعودة إليه ، فرفض ، كما أن هذا القسم يخالف كل ما سبق من حيث إنه يدرج عنوانه في آخره وتحديدا في :

«أحسست أني أصاب بالدوار وأنه يستحسن بي أن أشرب من نهر الجنون»[4] .

يعني ذلك غياب مؤشر عنوان القسم الذي يليه (أبي) ، ولكن مع غيابه هنا

---

(١) المصدر نفسه : ٣٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٤٠ .

(٣) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٥٥ .

(٤) المصدر نفسه : ٧٣ .

يندرج في بدايته وتمنح الساردة ذلك مبررا منطقيا من وجهة نظرها وهو أنه خارج علبة السنوات، لأنه لا يمكن أن يتحول إلى ذكرى محبوسة فيها :

«هذه المرة لم أسحب ورقة من علبة السنين، لأن أبي لا يمكن أن يتحول لذكرى محبوسة في علبة السنين، إني أعي وجوده ومحبته في كل لحظة، إنه أبي الحبيب ليس لرابطة الدم بيننا بل لأنه بكل بساطة كان أبا مثاليا وإنسانا فاضلا . . .»[1] .

ويعود مؤشر عنوان المقطع التالي (المنبوذة) إلى آخر المقطع السابق له (أبي) :

«وقبل أن أتحدث عن حالة النبذ الاجتماعي القاسي الذي عشته أحب أن أذكر جملتين . . .»[2] .

وكذلك يندرج في بدايته :

«لشد ما أكره هذه الورقة . . . التي تحمل كلمة واحدة : المنبوذة، وأبدأ بالتفرج بعينين دامعتين رغما عني»[3] .

ويغيب مرة أخرى في هذا المقطع ما يحيل إلى العنوان الأخير الذي يليه (أم) تركيبيا، ولكن ثمة مؤشرا دلاليا، يتمثل تعلقها بالطفلة وبراءتها :

«أنا متأكدة أن أمراض الكبار لا يشفيها إلا الصغار، لأن عالم الصغار لا يعرف الحقد، ولا يعرف المكائد ولا المطامع . . .»[4] .

إن اشتغال هذه التيمة الفنية دال على مفصلة المتن وترتيبه، ثم ترتيب زمنيته وأهمية أحداثه وتحولاتها التي تفضي في الأخير إلى انفصال الذات عن الآخر، والاكتفاء بأمومتها فقط، ومعنى ذلك أن كل عنوان داخلي في هذه الرواية يشتغل بما عنون له، ويكون فاعلا فيه بطريقة أو بأخرى، ومحركا لقضاياه النسوية التي يتمفصل منها أو يوحي بها كما سنرى في محوريه، وذلك على النحو التالي :

---

(١) المصدر نفسه : ٧٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٧٨ .

(٣) المصدر نفسه : ٧٩ .

(٤) المصدر نفسه : ٨٨ .

أ - المحور النسوي

يأتي هذا النوع -وهو الأقل- متمفصلا بشكل واضح في عنوانين هما: «المنبوذة» و«أم»، وينضاف إليهما عنوان ثالث هو «أبي»(*)؛ لأنه يشير ضمنيا إلى السلطة الأبوية من جهة، ولأنه مضاف إلى ياء المخاطبة من جهة ثانية، فالأب كما هو معروف يأتي محملا بأنساق متعددة (سياسية، إيديولوجية، ثقافية، بيولوجية... إلخ)، إذ لم يعد الأب ذا معنى أحادي بل أصبح مزدوج المعنى؛ من حيث إنه قد أصبح دالا على الأب الحقيقي/البيولوجي والأب الرمزي، فغدا حاملا لأنساق متعددة، منها ما يقابل النظام الأمومي أو الأموسي الماطريركي كما يسميه عبد الحميد بورايو[1]؛ وهما نظامان قائمان على التوازي، والتصارع، منذ بدء التاريخ، كما ترى ذلك الميثولوجيا الإنسانية ودراسات الإناسة، ومن جهة ثانية فإنه دال على نظام هرمي (بطريركي) يمثل في أبسط صوره نظام الأسرة التقليدية التي تنشأ على حكم الأب، الذي يكون هو المهيمن وهو المرجع، والأصل وما عداه ثانوي وهامشي.

من هنا لم يعد دور الأب محصورا في العملية البيولوجية/الإنجابية، فقد يتعداه إلى الدور المجازي، وهو ما جاء عليه التصنيف اللاكاني الذي يقسم الأب إلى مستويات ثلاثة: هي الأب الحقيقي/البيولوجي، والأب المتخيل الذي يمكن استجلاؤه من تعاقب أدواره حيال العائلة والأم والأولاد، وكذا من خلال حكاياته ومبادئه التربوية، والأب الرمزي الذي هو موضع المجاز الأبوي[2]، ومن ذلك تظهر حمولته المركبة، بوصفه دالا ثقافيا حاملا معه حقلا ممتدا امتداد التاريخ الإنساني، ومتشعبا تشعب حقول الفكر والدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية.

فالأب في صورته الاجتماعية التقليدية هو سيد البيت ورأس الأسرة وحاميها،

(*) يمكن أن نضيف هنا عنوان «صاحب السيادة» إذ يشير إلى السلطة الذكورية بوصفها ممارسة، بالإضافة إلى ما فيه من دلالة إلى الاستعلاء والتسيد والاستعباد.

(١) ينظر: عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول المرويات الشفوية-الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، ١٩٩٨م: ٧٨.

(٢) ينظر: عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة: ٨.

وهو ربها بامتياز ، كما تؤكد ذلك الأنساق الثقافية . وهو مُنْسَلٌ من صورته السياسية التي يمثل فيها رمزا للحكم التقليدي المتسلط والمتحيز للذات الذكورية ، الخالق للآخر بشكل أو بغيره ، وهو القامع لما عداه(*) .

إن الأب بهذه الصورة يتمفصل في بداية العنوان منفصلا عن الضمير المضاف إليه ، وهو الذي يمنحه قيمة التعريف بالإضافة والتخصيص بها أيضا ، إذ إن هذا الأب هو أبو الراوية لا غيره ، من هنا ينتج السؤال كيف كانت علاقة الذات بالأب ، السيد/بالمسود ، هل يجسد المقطع المعنون به ما يحمله العنوان من دلالات مركبة؟ ، كيف يتجلى الأب/العنوان في المتن ، وما علاقته بالذات ، وكيف تنعكس أفعاله في الأسرة/(بالأم ، بالإخوة ، بالآخرين) ، ومن ثم بعد معرفة القارئ أن الذات مطلقة فكيف سيكون موقف الأب سيما وهو باختصار شديد أبو مطلقة؟ ، هل سينعكس الوضع الخارجي/المجتمع ، على الداخلي/الأسرة/البيت؟ .

بصورة أولية لا يعكس المقطع المعنون بـ«أبي» أي شيء من هذه السمات ، وإنما يذكر خصائص الأب وسماته النموذجية ، فهو أب مثالي ، وإنسان فاضل ، واسع الأفق . . . إلخ ، وتخصه الراوية بمجموعة من الصفات التي تجعل منه نموذجا للحب ، والصدق ، والأخلاق والمثل العليا ، وتؤكد أن علاقته بها كانت علاقة حب ومودة من جهة ، وعلاقة أستاذ بتلميذه من جهة أخرى ، علّمها كثيراً من العلوم وفتح ذهنها

(*) لابد في الأسرة التقليدية من نظام هرمي ، يمثل الأب أعلاه ، وتمثل المرأة مرتبة لاحقة له دائما -من وجهة نظر أبوية- ، في حين يمثل الأبناء مرتبة ثالثة ، أي إنهم أدنى الهرم ، وأدنى الهرم هذا بدوره ينقسم من وجهة نظرنا إلى أدنى وأدنى الأدنى ، يحتل الذكر في العائلة في حضور سلطة الأب والأم أدنى الهرم ، في حين تمثل الأنثى أدنى الأدنى ، وبذلك نجد أن الأم تكون تابعة للأب ، في حين تكون الفتيات تابعات للأم ، ويكون الذكور رمزا للسلطة الأبوية مستقبلا ، وتحتل الفتيات رمزا للأمومة المستقبلية ، إن كل ذلك رمز للاضطهاد والتسلط الأبوي الذكوري «الذي يظهر في سيطرة الذكر على الأدنى في العائلة ، والمجتمع ، والسلطة ، ويتم التعبير عن هذه السيطرة بتسلط الأب على العائلة تسلطا لا عقلانيا ، يوجب خضوع الأم والأولاد وطاعتهم له طاعة عمياء ، كما تظهر في سيطرة الولد على البنت حتى لو كانت أكبر منه سنا وأرزن منه عقلا . هذه السيطرة هي تعبير عن النزعة الأبوية واستمرارها جيلا بعد جيل» ، [إبراهيم الحيدري ، **النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب** ، دار الساقي ، بيروت ، ط : ١ ٢٠٠٣م : ١٢ .] .

معرفيا كما تقول، وعلى عكس ما يوحي به العنوان (في هذا المقطع) عن الأسرة الأبوية تؤكد الراوية أن «أسرتي كانت نموذجية رائعة في الحب والانسجام بين ربيها - أبي وأمي»(١).

غير أن الراوية في بداية المقطع تدخل إلى كل هذه الصفات بدال يحيل إلى التحول مباشرة، وإلى الانتقال والتبدل: «لأنه بكل بساطة كان أبا مثاليا»(٢)، إن دال «كان» يحيل على نسخ الأخبار والصفات، ويقطع استمراريتها، ويعلن بشكل ضمني توقفها عند فترة زمنية محددة هي الماضي/قبل (كان)، هذا ما لن يجد له القارئ تفسيرا في هذا المقطع ولكنه يجد ذلك في المقطع التالي له، وهو المقطع الذي يحمل أشكال التحول الكامن في «كان» ويشي بالعلاقة في وقتها الراهن، وهذا يعني دلاليا وفنيا:

- أن هذا العنوان يخالف العناوين الباقية من حيث محدودية فاعليتها في غيرها من المقاطع، وانفعالها بها، فهو متعد لما عنون له، ومتموضع فيما بعده.
- إن هذا المقطع جزء لا يتجزأ من المقطع الذي يليه، وكأنه وضع تمهيدا أو مدخلا له؛ أي إن العنوان الذي وضع له يمكن الاستغناء عنه تركيبيا، ودمج مقطعه مع المقطع اللاحق له، أو حذف العنوان اللاحق (المنبوذة)، والإبقاء على «أبي»، ولكن لحيلة فنية ونفسية تم الإبقاء على الاثنين ليكون مثيرا إيديولوجيا فنيا، ممهدا لما يليه ومحيلا إلى ما عانته الذات، وفاتحا لآفاق التأويل من وجهة نظر نسوية لدى القارئ الذي يحاول إيجاد روابط بين هذا المقطع والذي يليه سيميائيا وتركيبيا، ومن ثم التمهيد بفعل الكينونة «كان»: الدال على ماض مستقر، وحاضر مضطرب، أو بمنطق سيميائي على قسوة الحالة التي وصلت إليها الذات، والتحول العسير الذي تمر به.

إن دلالات فعل الكينونة تتمفصل منذ بداية المقطع اللاحق له (النبذ)، وبشكل يؤكد مدى علاقة الصراع بين الذات والأب إلى درجة الانفصام، والتزام الصمت من كليهما، وهيمنة القطيعة التي فككت عرى العلاقة فيما بينهما نتيجة للصفة الجديدة التي ألصقت بالذات (مطلقة) من جهة، ولتمردها على السلطة

---

(١) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ٧٧.

(٢) المصدر نفسه: ٧٥.

الأبوية/الاجتماعية، ورفض الخضوع لمشيئة الزوج والعودة إليه من جهة أخرى :

«ما كنت أتخيل أن يصيبنا داء الخرس -أبي وأنا- ما عدنا نتبادل الكلام أبدا إلا عند الضرورة القصوى»[1] .

كان الحافز الذي وسع الهوة بينهما بشكل أكثر هو حبها لرجل آخر وهي لا تزال على ذمة زوجها ؛ أي إنها خرقت الثوابت الأخلاقية والاجتماعية والدينية من وجهة نظر اجتماعية ، لذلك كان عقابها الرفض والتجاهل والنبذ :

«أبي الذي كان طول عمره متصالحا مع ناسه ومجتمعه مسايرا للأخلاق العامة والتقاليد . . . ولم يخطر بباله يوما أن ابنته البكر التي تشبهه أكثر من بقية أولاده سترفع راية العصيان والتمرد يوما ، وتصير رغما عنها الابنة الضالة . لم يخطر ببال الأستاذ القدير الذي بنى سمعته الحسنة على مدى ثلاثين عاما أنه سيطعن من قبل ابنته البكر التي عشقت رجلا وهي على ذمة رجل آخر»[2] .

يظهر من هذا الملفوظ مدى صدمة الأب من تحول ابنته وخرقها للأعراف ويوضح هيمنة هذه الأعراف عليه حتى قام بما قام به من دون تفكير موضوعي في أسباب ما حدث ، أو إعادة النظر في ما وقع لابنته نفسيا ، واجتماعيا ، بعيدا عن النظرة التقليدية المحملة بالشرف والعار . . . إلخ[3] ، التي لم يكن سيتعامل بها عندما تقع أفعال مشابهة في مكان بعيد عن أسرته .

يظهر من ذلك أن دلالة العنوان في المقطع الذي عنون له لا تظهر إلا في المقطع الذي يليه بشكل أكثر تفصيلا حتى ليكاد الأب يكون هو محور المقطع اللاحق ، وشخصيته المحورية ومحرك أزمنته وعلاقاته التركيبية والدلالية كما رأينا .

أما العنوان اللاحق لهذا المقطع «المنبوذة» فيبدو أكثر صلة بما قبله دلاليا ، بوصفه امتدادا له ، فإذا كان المقطع السابق (أبي) يحمل وضعية مستقرة ، ويقدم سيرة علاقة الذات بالأب في شكل حميمي ، ويقدم صورة الأب بطريقة أكثر نقاء ، وصفاء ، فإن هذا المقطع يعمل على تحويل هذه الوضعية ، ليشي بمدى فضاعة التحول الناتجة عن خرق الذات للأعراف ، وكسرها للثوابت/المعهودة ، ومآل الذات جراء ذلك الخرق .

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٧٩ .

(٢) المصدر نفسه : ٨٠ ، ٨١ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٧٩-٨٨ .

فالمنبوذة كما هو معروف هي المتروكة ، والنبذ من الترك ، و«هو إلقاء الشيء وطرحه لقلة الاعتداد به»[1] ، كما يعني الاعتزال من قبل الآخرين ، ويجعل الذات تعاني الانفراد والعزلة والوحدة والانفصال عن المجتمع والاغتراب النفسي عن المحيط ، تتجلى دلالة الترك في تخلي الأب والمجتمع عن التعامل معها ، والنظرة إليها كضالة نتيجة لحبها لآخر ، ولجريمتها الوحيدة التي جعلتها تخرق هذا السياج وتلاقي ما لاقت ، نتيجة محاولتها التفلت من نزعة الازدواج الشخصي وامتلاك الهوية الذاتية :

«**إن جريمتي الوحيدة التي ارتكبتها أنني حاولت أن أعيش أفكاري ، أن أتوحد ألا أكون اثنين متناقضين في امرأة واحدة**»[2] .

أما دلالة الاغتراب التي تحيل إليها إحدى معاني النبذ الاجتماعي فنجد ظلالها في ملفوظات متعددة من هذا المقطع ، منها ما يحيل إلى تحول الآخر/الأب بدلالة علامات تحول فسيولوجية في ملامحه :

«**تحولت قسماته المرحة المنبسطة لقسمات عابسة مقطبة وازدادت سمرة بشرته ، وكثرت تجعدات جبهته ، وصارت شفتاه مزمومتين منطبقتين أبدا ، وأخذ يمضي القسم الأكبر من وقته في فراشه يقضي ساعات يلعب الورق مع نفسه ويستمع إلى المذياع وبين وقت وآخر كان يطلق تنهدات يائسة طويلة**»[3] .

إن تحول القسمات والعبوس وتجعد الوجه دال على حدة القطيعة ومدى تأثير الواقعة على الأب والانفصال والاغتراب النفسي بينهما .

كما أن الذات قد تغيرت بدورها أيضا وعانت الاغتراب النفسي نفسه ، والتحول الفسيولوجي :

«**وأنا بدوري تغير شكلي ، صرت أنظر في المرآة فأرى صورتي نفسها عيني فمي شعري ، هذه تقاطيعي نفسها لكني لا أشبه التي كنتها قبل أن تصيبني الحمى وداء الخرس ، لقد تحولت من إنسانة متصالحة مع المجتمع ، حائزة على رضا الوالدين إلى التمرد منبوذة ، صحيح أنني كنت متألمة من النبذ الاجتماعي الذي**

---

(١) أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني ، المفردات في غريب القرآن ، تحقيق وضبط : سيد كيلاني ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، د .ط ، د .ت : ٤٨٠ .

(٢) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٨٤ .

(٣) المصدر نفسه : ٨٠ .

عشته ، لكني لم أعرف كيف أتراجع وأفتح باب هدنة ، وصلح مع الناس ، ومع أبي بالدرجة الأولى»[1] .

إن التغير الذي أصاب الذات كان نفسيا ، وليس شكليا ؛ لأن ملامحها ظلت كما هي ، نتيجة للضغط الموجه إلى بنائها النفسي ، نتيجة انسلاخها عن المجتمع ؛ مما أدى إلى ارتباكها وعدم قدرتها على العودة إلى الاتصال والتفاعل معه من جديد .

أما العنوان الثالث في هذا المحور (أم) فإنه يأتي محملا بسياقات وأنساق انثربولوجية وإيديولوجية أيضا ، مثله مثل عنوان «أبي» ، فأول ما يمكن ملاحظته في هذين العنوانين هو أن الأول معرف بالإضافة ، والثاني نكرة ، وذلك يؤسس لعدة احتمالات وتوقعات دلالية ، فقد يكون الكلام عن الأم البيولوجية للراوية ، وقد تكون الراوية هي نفسها الأم وقد تكون غير هذه وتلك .

أما أيديولوجياً فإنه في مقابل سلطة الأب نشأت سلطة الأم ، وهي السلطة السابقة عليها ، والتي نشأت على أعقابها ، ونتيجة للتطور في السلم الاجتماعي الناتج عن الصراع بين الجنسين منذ نشوء الخليقة التي مرت بثلاث مراحل كما يرى باخوفن[2] ، ١- مرحلة السيادة المطلقة للأم ، ٢- مرحلة سلطة الأم الروحية ، ٣- مرحلة سلطة الأب .

إن تأكيد الرواية في آخر مفاصلها على تيمة الأمومة التي سبقتها تيمة الأبوة ،

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٨٠ .

(٢) ينظر : إبراهيم الحيدري ، النظام الأبوي : ٣٤ ، ٣٥ . أولها مرحلة سيادة الأم المُطْلَقة ، أو كما يسميها بمرحلة الفوضى ، أو الجنس المشاع ، التي ارتبطت فيه الأم بالأرض/الآلهة ، فكانت صورة للأصل/الأرض وخليفة لها ، مثلت هذه المرحلة مرحلة السيادة المطلقة للام ، وأعقبتها مرحلة سلطة الأم الروحية ، وهي مرحلة تنظيم العلاقات الجنسية ، واقتصار أدوار الأم على الأسرة ، والعائلة ، والزواج ، وكان في هذه المرحلة نسبة الأطفال إلى أمهاتهم ، ومثلت أول مرحلة تحول وتدجين للمرأة ، وقد تلتها المرحلة النهائية ، مرحلة سلطة الأب ، وهي أعلى مرحلة في سلم التطور الاجتماعي ، فيها تمت الهيمنة الكاملة على الأسرة وعلى المجتمع وتحولت وجهات النظر إلى الذات والعالم ، «إن التطور من فكرة أمومة الإنسانية إلى أبوتها إنما يمثل مرحلة تبدل فيها نظام الكون نفسه ، تبدلا كاملا ، وقد ارتبط ذلك التبدل بتغير النظام الديني الذي أدى إلى التحول من المادة إلى الفكر- ومن عبادة القمر إلى عبادة الشمس وتقديسها» . [إبراهيم الحيدري ، النظام الأبوي : ٣٨] .

ومن ثم ترتيبها ترتيبا عكسيا لما هو مألوف في سلم التطور الاجتماعي فيه نوع من الإقصاء والإثبات ، إقصاء سلطة الآخر/الأب ، وإحلال سلطة الذات/الأم :

شكل السلم تاريخياً : سلطة الأم المُطْلَقَة ← الأم الروحية ← سلطة الأب .

شكل السلم روائياً : سلطة الأب المُطْلَقَة ← الأم المنبوذة ← سلطة الأم المُطْلَقَة .

فإذا كانت الحياة قد بدأت بسلطة الأم ، وانتهت بسلطة الأب بعد إقصائها ، فإن الأمر يأتي عكسيا في الرواية ، التي تؤسس لإقصاء سلطة الأب/الزوج/المجتمع الذكوري ، وإذا كانت مرحلة سلطة الأم الروحية هي بداية التحول والإرهاصات في انتقال السلطة المطلقة إلى الرجل ، فإن مرحلة النبذ الاجتماعي هي الواسطة التي انتقلت عقبها السلطة الكاملة إلى الأم روائيا ، وفي كلتا الحالتين كان هناك مرحلة تحول مشتركة ، في الأولى مثلتها مرحلة تنظيم العلاقات أو مرحلة سلطة الأم الروحية التي أعقبتها سلطة الأب ، وفي الرواية أشرت عليها مرحلة التحول ، التي كان الصراع مع المجتمع والأب والزوج محورها الرئيسي ، ومرحلة النبذ أيضا ، وهي التي أتت بعدها مرحلة سلطة الأم (الراوية) .

إن التأكيد على استمرار مرحلة الأمومة والتخلص من مرحلة الأبوة ، ووصاية الرجل/الزوج ، بشتى صورها ، يعني استمرار تيمة الخصوبة والأمل واستشراف المستقبل . فبقاء الذات كأم دال على بقاء صفة القوة الذاتية ، والحرية ، بعيدا عن قسوة الزوج ، والأب والمجتمع ، وهو المقطع الذي تتوج فيه الذات منفذة لكل برامجها السردية الإيجابية ، والوصول إلى حالة توازن نهائية ، بعد إزاحة المعيق عن طريقها/الزوج ، وكان امتلاكها لموضوع القيمة (الأمومة) هو الدافع نحو الانتصار النهائي على كل المعيقات :

«آه يا لمى الماما تطلب العون ، لكن في قلبها حبا لا يعرف الهزيمة حب أم لطفلتها ، يجب أن تظلي سعيدة يا لمى يجب أن يدفعنا الأطفال إلى الانتصار على كل العقبات والأحزان والإحباطات يجب أن ينتصر الأطفال على المستحيل»[1] .

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٩٣ .

ب- المحور الشعري:

أما العناوين التي تندرج ضمن المحور الشعري فإنها لا تحمل قضايا نسوية بشكل مباشر في ذاتها، كما هي سابقاتها، ولكنها تؤدي وظائف نسوية مهيمنة بتواشجها مع المتن تركيبيا ودلاليا؛ فـ«علبة السنوات» مثلا هي مستودع تجارب الراوية، ومكان وضع الأحداث كافة، وهي مكمن إخفاء الأسرار، والتجارب، والذكريات:

«أفتح علبة السنوات وأعبث بالأوراق الكثيرة التي تملؤها، بعض الأوراق مصفرة لأنها تسجل ذكريات بعيدة»[1].

أما العنوان اللاحق (الثالوث) فإنه يفتح آفاق المتلقي على السؤال عن ماهية الثالوث، أهو هذا الثالوث المحرم، أم ثالوث آخر؟ إلا أن النص يكسر أفق التلقي لديه؛ لأنه يعلن عن مكونات الثالوث، وهي الأم والأب والراوية، وجاءت هذه التسمية نتيجة لنظام الجلوس الذي كان يتخذه الأب والأم والذات أيضا في غرفة الجلوس، إذ كانت تجلس هي في آخر الغرفة، وهما في مقدمتها، فيشكلان بذلك ما يشبه المثلث، تعد هي أحد أضلاعه، وبذلك فإن العنوان يشتغل على الحذف والاستبدال، إذ يستبدل بعض أحرف مثلث ويحولها إلى ثالوث.

ويقوم عنوان المقطع اللاحق (الوسيط) بفعل ذلك، فهو منتزع من وظيفة العم وابنته اللذين يقومان بدور التوسط بين الذات وزوجها المنفصلين، تحاشيا لاجتماعهما وهما في مرحلة الانفصال، من خلال إيصال الطفلة إلى أبيها وإعادتها إلى أمها من جديد، فالوسيط هو «الذي يقوم بالوساطة، أو يصلح لتحقيقها، أو هو المتوسط بين الشيئين لتقريب أحدهما من الآخر»[2].

أما الزلزال فإنه يأتي كعنوان رمزي حامل لتفجر الخلافات بين الزوجين وبداية تصدع العلاقة بينهما، فقد انتقلت الراوية من فضاء الزوجية إلى بيت عمها، ومن ثم إلى فضاء الهجر والتعليق؛ وهو ما استدعى التحول الجذري، وامتلاك الحرية كما يشي بها العنوان اللاحق لهذا العنوان، وهو «رحلة الحرية»، فإذا كان العنوان السابق يوحي بتصدع العلاقات ويشير إلى ما عنون له بانتقال الذات من بيت الزوجية إلى بيت العم ومن ثم إلى بيت العائلة وعدم العودة إلى بيت الزوج، فإن الانتقال من

---

(١) المصدر نفسه: ١٠.

(٢) جميل صليبا، المعجم الفلسفي: ٥٧٣.

فضاء الوطن إلى فضاء خارجي كرحلة سياحية ، اعتبرتها الذات رحلة استجمام للتخلص من رواسب العلاقات ، وبداية التمرد والتحرر والانطلاق في فضاءات خارجية ؛ لتعود بعدها مختلفة تماما رافضة لكل شيء ، ويتأتى ذلك بشكل جلي من خلال ربط هذا العنوان والعنوان اللاحق له مع متنه ، وهو «صاحب السيادة» ، الذي تعاملت معه الذات بنوع من الخروج عن المألوف والاستهزاء والسخرية من طلباته المتمثلة في عرض ما طلب الزوج ، من عودة إليه ، والعفو عنه ؛ لأنه قد ندم وتاب عما فعل ، وتستبدل الرفض الواقعي بالرفض المتخيل[1] .

هذا التحول والرفض المبطن اللذان يأتيان في المكان المقدس (الكنيسة) يمهدان للعنوان الذي يليه دلاليا ويوازيه فكريا ، وهو «جنون» ، الدال من خلال ربطه بالسياق الكمي والنوعي للنص على القضايا النسوية التي تحيل على التمرد والثورة على النظام الاجتماعي والديني من خلال خرق المألوف بشتى أنواعه ، إنه دال يحمل دلالة مزدوجة ، فهو تمرد على الواقع المنطقي/سلطة العقل ، وخروج عليه إلى العالم غير المنطقي المألوف .

وعليه ، نجد أن العناوين الداخلية في «يوميات مطلقة» تتآزر مع العنوان الخارجي العام ، وتعمل معه على تحديد نوعية المتن ، وتسعى إلى تحديد مسار كل مقطع وتحديد سماته وأبعادها .

٢- العناوين الداخلية في «تاء الخجل» : رفض التسلط الأبوي وهيمنة الآخر

تتشكل رواية تاء الخجل من ثمانية عناوين داخلية ، تبرز في مجملها كيفيات العلاقات النسوية بين الذات والآخر/الرجل/المجتمع ، بشكل مكثف ؛ عنوانين يحيلان على ذلك بشكل مباشر ، هما : «أنا وأنت» ، و«أنا ورجال العائلة» ، وثلاثة عناوين بشكل غير مباشر ، وبطريقة مبطنة بالرفض ، وهي «تاء مربوطة لا غير» ، و«يمينة» ، و«دعاء الكارثة» ، في حين يظهر انكسار الذات النسوية ومصيرها الدرامي المأسوي في ثلاثة عناوين هي : «الموت والأرق يتسامران» ، و«جولات الموت» ، و«الطيور تختبئ لتموت» .

أما العنوانان الأولان اللذان يحيلان إلى العلاقة بين الذات/المرأة/أنا ،

---

(١) ينظر : يوميات مطلقة : ٥٥- ٦٧ .

والآخر/الرجل/أنت ، والمجتمع ، فَيُظْهِرَان -من وجهة نظر نسوية- أن العلاقة بين الذات والآخر (الأنا والأنت) علاقة مبنية على الصراع ، والتراتب ، والهرمية دوما ، على نحو :

المرأة عكس الرجل .

أنا عكس أنت .

عجز عكس تسلط .

ضعف عكس قوة .

ضحية عكس إرهاب .

خادم عكس سيد .

إذ إن الأنا/المرأة تعاني منذ زمن طويل -كما يؤكد ذلك السرد (منذ أقدم من هذا)- من مصادرة الرجل ، وتربعه في أعلى الهرم الذي يكون فيه سيدا والمرأة في أدناه دوما ، إما جارية ، أو تابعة له ، ولا تعرف إلا به ، فالرجل -كما يؤكد ذلك حسن النعمي- «هو المهيمن في السياسة والمجتمع حتى بلغ الأمر في بعض الخصوصيات الثقافية إلى إقصاء المرأة فلا تُدعى باسمها ، بل تنسب إلى ابنها لا إلى ابنتها ، مثل نسبة الرجل إلى ابنه دون ابنته ، كما أن المرأة لا تتحدد ولا تعرف إلا بالرجل فهي زوجة فلان وليس فلان زوجها»[1] ، ومعنى هذا أن الأنا بما هي علامة على الهوية مغيبة في الـ«أنت» ، وهي جزء منه وتابعة له ، أي إنها بلا هوية ، وهي بدون الـ«أنت»/الرجل لا شيء/ناقصة ولا تكتمل إلا به ، فهو -من وجهة نظر أبوية- هويتها بامتياز .

يعكس هذا العنوان ظلاله في المتن بواسطة العلاقة بين الذات والآخر ، الذي يتجلى في صورة المحبوب (نصر الدين) ، الذي يأتي في النص مرويا له ، ويظهر من بعض ملامحه أنه مختلف عن الآخرين (وخصوصا بني مقران/أهل الراوية) من حيث طيبته ، ورقته ، وجمالياته الكامنة فيه ، وتظهر المرأة/الراوية كعاشقة له ، ولكنها في لحظات البوح تكشف بأن العلاقة بينهما (من طرفها) كانت تقوم على التسلط ، ففي حين كان يحبها ، وجاء ليقدم هدية لها في عيد ميلادها ، تمنحه انفصالا غير متوقع :

---

(١) حسن النعمي ، خطاب الإقصاء والإحلال في الرواية النسائية السعودية : ٦٦٦ .

«كنت تستعد للسفر إلى «حاسي مسعود» من أجل العمل، كنت ترغب في شراء هدية فاخرة لي، تليق بيوم مولدي، وقد فاجأتك بما لم تتوقعه: أهديتك انفصالا!»[1].

إن العلاقة بين هاتين الذاتين (كذات وآخر) يتحدد مصيرها من خلال علاقة الذات بالمجتمع المتسلط، فهو سبب انفصالها عنه بعد أن أعياها الخجل في مواجهة الآخرين بحبها له:

«يزعجني أيضا أننا معا كنا نتمنى لتلك البيئة الجبلية القاسية التي ترصد الحب بعيون الريبة، كان حتى الأصدقاء يعلنون الرفض لعلاقتنا. أعترف لك اليوم، أنني كنت هشة حتى العظم، وأنني هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبك. لم تكن تفهم كيف أتعايش مع تناقضاتي تلك، أنا البارعة في التصنت ومواجهة بني مقران بالتمرد، وجدتني عاجزة عن فك عقدتي المرتبطة بترسب قديم وبال يختلط بين الحب والجنس.»[2].

إن المحيط الاجتماعي -بذكوريته- كان له الهيمنة على الذات من خارجها، إذ إنه قد انعكس عليها، وجعلها تعاني من الانفصام، وولّد لديها عقدة النقص والتناقض، التي عجزت عن فك روابطها المتداخلة بترسباتها القديمة، إن ذلك يشي بمدى ذكورية المحيط، وعدم قبوله أية علاقة، مهما كان نوعها، بين الذات والآخر، بدون رابط شرعي؛ لأنها تبقى محط شكهم ومثار ريبتهم، وتجعلهم يلقون تهمهم على هذه الذات، مما يولد لديها الارتباك والاضطراب، والخوف من الأهل، ويجعلها تنفصل عن الآخر بشكل أو بآخر؛ لأنها بكل بساطة تفتقر إلى قوة المواجهة، ولأن الخجل هو كل ما تملكه.

وبما أن الانفصال عنه -من قبلها- كان خارجيا لا بقناعة داخلية نابعة من ذاتها، فقد ترك ذلك لديها أمنية بالعودة إليه، وحنينا دائما إليه، فهي تكتبت له في كل نصوصها غير أنه لم يسأل عنها ولم يعد إليها، لأنه بكل بساطة كما تقول كان «رجلا من برج الثور معطاء في الحب، شحيحا في الاعتذار»[3].

---

(١) فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ١٤.

(٢) فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ٣٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٨.

تمتد العلاقة بين الذاتين والمجتمع/المضمر إلى إظهار العلاقة بشكل واسع بينها وبين المجتمع، من خلال عنوان المقطع اللاحق (أنا ورجال العائلة) ليوحي هذا العنوان بصراع قادم بينها وبين المجتمع كما يشي بذلك دالاً «رجال/العائلة» فهما يجعلا المرأة مقابل الرجل، المفرد مقابل الجمع:

أنا مقابل رجال

أنثى مقابل ذكور

مفرد مقابل جمع.

إن لفظ عائلة يشي بهرمية مؤسسة اجتماعية لها أبعادها ووظائفها وحدودها التي تمثل المرأة عضوا فيها، ولكنها عضو من الدرجة الثانية (قطيع من الدرجة الثانية)، وتأتي أبعاد هذا العنوان السياقية النصية على هيئتين؛ الأولى متعلقة بالذات الراوية/خالدة الرافضة لممارسة المجتمع الذكورية، والأخرى تتمثل في الميز بين الجنسين وهي الرافضة له بطريقة صامتة تنطوي على تحد مضمر:

«بدأ الخوف على ملامح أمي، وقالت عيونها أكثر مما قالته الشهقة، ضاع الكلام منها، وبحثت أصابعها على موضع القلب لتهدئته.

- يا بنتي سيكسرك رجال العائلة.

- سأرى من سينكسر أنا أم هم.»[1].

إذا كان هذا الملفوظ يشي بأن ثمة ثورة مستقبلية على ذكور العائلة، فإن القارئ في المقابل لم يجد ذلك من نساء العائلة ونساء المجتمع ككل؛ لأن المرأة تبرز فيه مستسلمة غير فاعلة صامتة مكتفية بالبكاء، كما يتناثر في جملة من الملفوظات في مقاطع أخرى، ومنذ بداية المتن:

«منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت»[2].

و«أما أمي فقد ظلت صامتة، وقد شعرت ببكائها يغمرها حتى الذقن، ولكنها صمدت من أجلي»[3].

---

(١) فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ٢٨، ٢٩.

(٢) فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ١١.

(٣) المصدر نفسه: ١٩، ٢٠.

أما العناوين التي تختزل علاقتها مع المجتمع ، بطريقة غير مباشرة ، مبطنة بالرفض للأنساق الاجتماعية ، والقهر والتسلط ، فتتمحور بشكل أكبر في «تاء «مربوطة» لا غير» ، فهو يحمل نزعة رفض وتمرد لما يمارس من جهة ، وكشفا وتعرية لهذه الممارسات من جهة أخرى ، من حيث إنه يشتغل على التحويل بين دالي الخجل والتأنيث ، اللذين يتمفصلان بينه والعنوان الخارجي ، فهو يعمل على تحويل العنوان الخارجي بالبتر والإضافة ، إذ يبتر جزءا منه (الخجل) ويستبدله بـ«مربوطة» ، ويضيف إليه دالا جديدا هو «لا غير» ، لتنضاف إليه بذلك دلالة أخرى ، إذ الزيادة في المبنى زيادة في المعنى كما يقول النحويون ، والتاء المربوطة تختلف عن تاء الخجل فالربط دال على معنى الخجل المضمر ، المتأتي من الربط الحامل لعدة معان ، منها الانكفاء والتقييد والانزواء أيضا .

إن دال «لا غير» يختزل -بإحالته إلى النسق الثقافي القار في الدالين السابقين- دلالة الاحتقار والتقليل ، ومن ثم رفضه لها بشكل غير مباشر في «لا غير» ، وينعكس هذا المعنى بشكل مباشر على المتن ، إذْ تنحصر وظيفة المرأة في المجتمع (المتخيل) على دورها كجسد ، وكمكان لإفراغ الشهوات الجنسية بطرق أكثر وحشية ، فهي عرضة للاغتصابات ، وهو ما يؤكد الاحتقار من قبل الآخر/المجتمع ، وتتجلى دلالات الاحتقار واكتفاء المرأة بهذه الصفة كونها «تاء للخجل لا غير» في المتن بشكل مأسوي ، فتاء التأنيث هذه كرمز للمرأة ، بالإضافة إلى ما تعانيه من الاغتصاب والموت من قبل الإرهابيين ، يتم تحديد وظيفتها وحصرها من قبل المجتمع بين أمرين لا ثالث لهما ، إما أن تكون «تاء تأنيث»/ذليلة ، وإما أن تكون عاهرة ؛ تاء للتأنيث (محافظة على ما يرسمه لها النسق الاجتماعي ، وعدم الخروج عليه ، أو عاهرة إن خرجت عليه) ، ويتجلى ذلك في رفض المجتمع لعمل كنزة المسرحي ، ورجم الأطفال لها بالحجارة وكذلك نعت الكبار لها بالعاهرة نهارا ، كما يشي بذلك ملفوظ حواري بين الراوية وبين كنزة :

«أنا عن نفسي وجدت الحل ؛ سأترك المسرح ، سأتزوج ثم أعود إلى «سكيكدة» موطني الأصلي .

- كنت أنتظر أي شي إلا هذه المفاجأة .

- يزعجك أن أترك المسرح يا خالدة؟

- إنك موهبة يا كنزة .

- ربما ، لكن ليس في هذا البلد .
- عندنا فقط ، تعتزل المواهب الفن قبل أن تبدأ .
- خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيري وجهدي للمسرح ، فهل أعطاني شيئا؟ إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال ، والجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلا بعد العرض ، يصفني بالعاهرة نهارا ، فهل تظنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة؟»[1] .

إن هذا العنوان يختزل أبعاد هذه الأنساق الممارسة كلها ، ويستنكر حصر عمل المرأة ووظيفتها على التاء فقط . . في حين يأتي عنوانا «يمينة» و«دعاء الكارثة» ، وفق منطق سببي ، إذْ يفرز أحدهما الآخر وينتج مأساته أيضا ، فيمينة تقدم حالة شخصية نسائية أغتصبت إنسانيتها وسلبت كرامتها ، وتتمدد مأساتها في ما يتبع هذا العنوان من سرد ، إذ تظل هي ورفيقاتها المغتصبات مداره حتى آخر النص ، لحظة موتها المأسوي مع أمانيها الإنسانية البسيطة ، فلقد اغتصبت من قبل الإرهابيين ، وحملت ، وأنجبت ، وقتل ابنها غير الشرعي ، وتركت تنزف ، ومن ثم تم تحريرها ، ونقلت إلى المستشفى ، وماتت هناك .

يحدد السرد أن ما وصلت إليه هذه الذات ، هي وغيرها من النساء ، إنما حدث بسبب «دعاء الكارثة» ، الذي يمثل العنوان اللاحق/الخامس ، وفيه نوع من الرفض للدعاء بوصفه رمزا لفريضة دينية منحرفة ، انحرفت عن مسارها الحقيقي ، فالدعاء كما هو معروف هو التضرع إلى الله حتى يستجيب لقضاء حاجة ما ، قد تكون خيرا أو شرا ، وهي هنا شر ، وظيفتها طلب تزنية النساء ، وترميلهن ، وهو ما أحالت إليه صفة الدعاء المسبقة الناتجة عن تضايف الدعاء والكارثة ، إلا أن المفارقة هنا تكمن في أن المساجد هي التي قامت بهذا الدعاء ، بإيعاز من الإرهابيين ، وذلك ما أدى إلى ما وصلت إليه يمينة والأخريات من وجهة نظر السرد :

«كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ ، فغنوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة . . .
- اللهم زن بناتهم» .
- آمين .

---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٣٩

- اللهم رمل نساءهم» .

- آمين

- اللهم يتم أولادهم» .

- آمين!

كانت موضة جبهة الإنقاذ! صرعة . تغيير . . . ولهذا تنام يمينة نازفة في المستشفى الجامعي حاملة آثار التغيير! ولهذا مئات الزهرات يغتصبن ، ما باركه الشعب بالدعوات كان يجب أن يصيب الشعب لا غير!»(1) .

إن هذا الملفوظ بقدر ما يفصح عن وضع الذوات النسائية ، ومدى ما يمسهن من تسلط من قبل كل مؤسسة في المجتمع ، ابتداء بالبيت ووصولا إلى المساجد ، بقدر ما يرفض صورة التدين الجديد «المؤدلج» ، أو المنحرف عن مساره ، «هذا التدين الجديد هو الذي جاء بثقافة جديدة ، ثقافة تسلط الذكور على الإناث ، . . . [فالراوية] لا ترفض قيم الإسلام وإنما ترفض القيم التي بالغوا فيها ، إلى أن وصلت إلى درجة التحريف»(2) .

أما العناوين الثلاثة الأخيرة (الموت والأرق يتسامران» ، «جولات الموت» ، «الطيور تختبئ لتموت») فإنها تقدم صورة استباقية للقارئ بالمصير الذي ستلاقيه المرأة ، أو الذي سيحدث لها ، كما أنها تشترك في سمة الموت الحامل لنهاية الأشياء ، ومصيرها الذي يفصلها عن الحياة ، ويؤدي إلى انتقالها إلى حياة أخرى ، والمتأمل في هذه العناوين وعلاقتها بالعناوين المجاورة والعنوان الخارجي من جهة ، وعلاقتها مع المتن ، من جهة ثانية ، يجد أن نهاية المرأة/الراوية (خالدة) والمروي عنها (الجدة ، يمينة ، كنزة ، ريمة . . . إلخ) هو الموت بشكل أو بآخر ، غير أن هذا الموت يختلف فيزيائيا ورمزيا وكلاهما انتقال في الوظيفة وانتقال عن المكان .

إن موت الراوية هو الرحيل عن المحيط/الوطن إلى خارجه ، وموت المروي عنهن الطفلة «ريمة» و«يمينة» هو الموت فيزيائيا ، وموت الراوية هو موت رمزي ، ويتمثل في الرحيل ، ذلك أنه -كما يؤكد عبد الرحمن تبرماسين- «نوع من الموت ؛ لأن الحياة

---

(1) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٥٢ .

(2) عبد الرحمن تبرماسين ، فضيلة الفاروق بين التاء المربوطة والتاء المفتوحة موت في تاء الخجل ، نزوى ، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان ، سلطنة عمان ، ع : ٦١ ، يناير ٢٠١٠م :٢٨٦ .

في بلاد الغير هي كالموت، مهما توفرت سبل العيش الحضارية . . . الرحيل هو نوع من الموت الثاني، وهو نوع من الاحتجاج على ما هو سائد في الوطن»[1]، كذلك ماتت نساء العائلة، والمجتمع، موتا رمزيا، وتمثل ذلك في صمتهن وإخراسهن من قبل الآخرين، وتسلطهم عليهن دون أدنى رد منهن، ويظهر ذلك في موت «يمينة» الصغيرة في آخر النص، عن طريق إخراس أمها لها، أي عن طريق الصمت، وهو الموت الموازي للموت الفيزيائي، وسبب الموت هنا هو ما يقوم به الآخر نحوها من عنف وقسوة وإذلال .

إن ما يلاحظ على هذه العناوين أنها تختلف في اشتغالاتها على عكس عناوين «يوميات مطلقة» الداخلية، فإذا كانت العناوين في «يوميات مطلقة» لا تتجاوز كل مقطع، ولا تتمدد لتفعل في غيرها، أو تنفعل بها، فإن عنونة تاء الخجل الداخلية تتمدد وتشتغل في كل مفاصل المتن، ولا تكتفي بما وضعت له، فـ«أنا وأنت» و«أنا ورجال العائلة» و«يمينة» . . . إلخ، كلها تيمات وموتيفات، تظل فاعلة في المتن، ومتمفصلة فيه، مما يجعلنا نطلق عليها العناوين الجوالة، والمتنقلة فيه تركيبيا ودلاليا، من مقطع إلى آخر، إذْ نجد لبعضها ظلالا في الفاتحة النصية، أو الخاتمة النصية أو الوسط .

وعليه فإن العنونة كعتبات نصية تشتغل على معظم القضايا التي يشتغل عليها النص، وقد تحددها مبدئيا بشكل مختزل، في حين تكون الوظيفة المحورية للنص هي تفصيل ما أجمل في العنونة، ومما سبق نجد أن العناوين قد اختزلت معظم قضايا النصوص الروائية، ودفعت القارئ بذلك الاختزال إلى البحث عن تفاصيل أكثر في المتون .

---

(١) المرجع نفسه : ٢٨٥ .

الفصل الثاني:
الجملة البدئية والاختتامية وقضايا النسوية

تعددت آليات بناء النصوص وتعددت مغالقها، وبالمقابل تعددت مفاتيحها، وآليات فك شفراتها، وطرائق الولوج إليها، وكذا آليات وطرائق الخروج منها، ومن بين أهم هذه الطرائق والآليات ما تم التعارف على تسميته بالجمل البدئية والختامية. وقد شهدت هذه المصطلحات كغيرها كثيراً من الخلط والاضطراب وتعدد الاشتقاقات نتيجة للترجمة الفردية، وغياب قواعد نظرية مستقرة في النقد العربي تجعل المتلقي يركن إليها، وينطلق منها غير مرتبك الرؤى، فنجد في هذا المضمار من يؤثر تسمية الجمل البدئية بالاستهلال(*) بناء على منطلقات بلاغية تراثية كما فعلت وجدان الصائغ[1]، ومنهم من يسميها بالبداية أو الفاتحة النصية أو الافتتاحية أو الجملة البدئية أو الموقف البدئي، كذلك الأمر في مصطلحات الاختتام، فهناك من يسميها بالنهايات والخواتم والمواقف الاختتامية والخاتمة ... إلخ. ولا يستقر الأمر عند تعدد الاشتقاقات والتسميات فحسب بل يمتد ذلك إلى الخلط بين هذه المصطلحات بغيرها كالخلط بين الاستهلال كبداية وبين التصدير كاستشهاد يوضع في بداية النص كما

(*) ففي حين يعد البعض الاستهلال بداية نصية يعده البعض في معنى التصدير ويعتمد البعض على التعريفات البلاغية القديمة للاستهلال وعلى معناه المعجمي اللغوي الناتج من استهل العمل استهلالا افتتحه، وابتدأ به، وانخرط فيه، ويرى البعض بأنه ابتداء العمل بآية قرآنية أو ببيت شعري أو ما شابه وغالبا ما يكون لكاتب آخر غير المؤلف الفعلي للنص، والفرق من وجهة نظرنا بينهما أن الاستهلال هو نفسه التصدير وهما منفصلان عن المتن مكانيا غير داخلان في بنيته مباشرة في حين أن الجملة البدئية جزء لا يتجزأ من العمل وداخلة فيه ولصيقة به مكانيا أيضا.

(1) ينظر: وجدان الصائغ، شيخة الناخي بين تقنيتي الاستهلالة والخاتمة، ضمن كتابها: شهرزاد وغواية السرد- قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٨م: ١٥٧-١٧١.

فعل عبد الفتاح الحجمري[1] ، وكأنها مترادفة أو لها الوظيفة نفسها .

إذا كانت «النصوص الموازية» عموما «عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو تكون خارجية»[2] ، فإن البنى الافتتاحية والاختتامية للنصوص تعد أكثر العتبات التصاقا بالنصوص والمتون مكانيا من غيرها من العتبات ، وهي بذلك تؤدي جملة من الوظائف الناتجة عن خصوصية العمل من داخله ، من بناه التركيبية والدلالية . . . إلخ ؛ وهو ما يكسبها أهمية خلاقة ، وتأتي أهمية الجمل البدئية والختامية في كونها تحدد مقروئية النصوص ، وتعمل على تأطيرها ، وتوجيه مسارات القراءة ، ويُمْنح القارئ مفاتيح أولية للولوج ، أو الخروج منها كما تشكل رؤى محورية عن المتن وكيفيات اشتغاله ، وتحدد زوايا نظره ، وقضاياه العامة والخاصة .

١ - الجمل البدئية والقضايا النسوية

يؤكد «فلاديمير بروب» في دراسته للحكايات الخرافية بأن الجملة البدئية ليست وظيفة ، إلا أنها تمثل عنصرا مورفولوجيا مهما ، من حيث إنها تقدم حالة الذات اجتماعيا ، وإطارها العام ، وتشير إلى مكانتها ، وكذا البيئة المحيطة بها[3] ، وتلمّح بشيء من الاقتصاد إلى ما سيأتي بعدها من أحداث ووظائف ستقوم بها هذه الذات لاحقا ، وقد تقدم هذه الجملة عجزا أو نقصا واضطرابا ، أو تقدم استقرارا ورخاء يعقبه تحول ونقص يتوجب على الذات بعدها محاولة سد هذا النقص ، ومن ثم خلق حالة توازن ، إنها «تعكس عموما الحالة الأولية ، [. . . للشخصية] قبل انطلاق الحدث الرئيسي»[4] .

---

(١) ينظر : عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص - البنية والدلالة : ٣٠-٣٣ . يخلط الحجمري بين الاستهلال والتصدير ، إذ يجعل الاستهلال يقوم مقام التصدير .

(٢) جميل حمداوي ، لماذا النص الموازي ، مجلة الكرمل ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع ، قبرص ، ع : ٨٨-٨٩ ، صيف خريف ٢٠٠٦م : ٢٢١ .

(٣) ينظر : فلاديمير بروب ، مورفولوجيا القصة ، تـ : عبد الكريم حسن ، وسميرة بن عمو ، شراع للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط : ١ ، ١٩٩٦م : ٤٣ .

(٤) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية : ٣٢ .

لقد أفرزت دراسة «بروب» للحكايات الخرافية جملة من الوظائف المورفولوجية ، التي تحدد مسارات الحكاية وأنماطها ، وقد قام جريماس بشكلنة مختزلة لهذه النتيجة ، بواسطة ترسيمة سردية ، ميّز فيها بين مراحل ثلاث ، تمر عبرها الحكاية في الغالب ، وهي : الوضعية الافتتاحية والتحول السردي والوضعية الاختتامية . تعرف الوضعية الافتتاحية نقصا ، وتقدم شخصية تتمثل مهمتها في القيام بسد هذا النقص ، في حين تقدم الوضعية الاختتامية نتيجة بحث هذه الشخصية ، وتصبح إلى حد ما انقلابا على الوضعية الافتتاحية[١] ؛ وبذلك تمتلك الجملة البدئية أهمية إستراتيجية من حيث إنها تقوم بتوجيه طرائق التلقي ، وإثارة الانتباه والتوقع والاحتمال نتيجة لاختزالها كمية مكثفة من الأحداث ، وأزمنتها ، وأمكنتها ، ودراميتها ، وتحدد هيأة السارد ، أو الشخصيات المحورية ، والثانوية بشكل مكثف ، كما تقدم البيئة العامة للسرد وكيفياته ، فهي أول مؤشر لانطلاق السرد ، والولوج في عوالمه التخييلية ، والانتقال بالقارئ من الواقع إلى المتخيل .

بالتأمل في تاريخ الجمل البدئية في المحكي العربي القديم يجد القارئ أنها كانت تسير على وتيرة واحدة حتى لكأنها معروفة مسبقا ، فالبداية في الحكاية الشعبية البسيطة بداية واحدة لا تتغير هي «كان يا ما كان في قديم الزمان» ، أما الرواية فلا صيغة ثابتة لبدايتها[٢] ؛ نتيجة لبنائها المركب غير المستقر وغير المحدود . فقد تعددت أنماط البدايات وأنواعها وأشكالها ودلالاتها ووظائفها وصيغها ، من عمل روائي إلى آخر ، ومن جنس أدبي إلى غيره ، ويحدد شعيب حليفي[٣] أنماط البدايات بناء على تحديد وظائفها التي يحددها أندريا . د . ل . بأربع وظائف ، تتكفل بـ :

- إعلان بداية النص (الوظيفة التقنينية) ،
- إثارة اهتمام القارئ (الوظيفة الإغرائية) ،
- إخراج التخييل (وظيفة إخبارية) ،

---

(١) ينظر : أدغار وبيير ، الوضعية الافتتاحية والاختتامية في بعض حكايات ألف ليلة وليلة ، تـ : عبد الحميد بورايو ، ضمن كتاب : الكشف عن المعنى في النص السردي- السرديات التطبيقية ، دار السبيل للنشر والتوزيع ، ط : ١ ، ٢٠٠٩م : ٢٢١ .

(٢) ينظر : لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات الرواية : ٣١ ، ٣٢ .

(٣) ينظر : شعيب حليفي ، هوية العلامات : ٤٥-٨٤ .

- انطلاق القصة (الوظيفة الدرامية).

انطلاقا من هذه الوظائف يخرج بثلاثة أنواع من البدايات وهي: البدايات العادية والبدايات المثيرة - البدايات الغامضة، وإذا كانت هذه الأنواع متأتية عن طريقة وظيفية تقنية فإنه يحدد ثلاث بدايات أخرى ينظر إليها من زاوية كيفية تناولها للحدث الروائي، وهي: بداية بعدية و بداية وسطية وبداية قبلية، ثم يحدد هدفا جوهريا من قراءة هذا النمط من العتبات برمته، حتى لا يكون استكناهه نوعا من الترف، كما يؤكد أنه لا بد من إيجاد العلاقة بين البداية ومجموع دلالات النص تأثيرا وفاعلية.

أما لطيف زيتوني[1] فإنه-بعد سؤاله: أين تبدأ الرواية؟- يحدد البداية انطلاقا من زاوية نظر أخرى، إذْ يؤكد بأنه يمكن الحديث عن بدايات مختلفة: بداية القارئ، وبداية الكاتب، وبداية الرواية نفسها.. ويحدد صدوق نور الدين[2] نوعين من البدايات انطلاقا من وجهة نظر فنية، وهما البدايات المتناصة والبدايات الواصفة، ويشير ضمنيا إلى أنواع أخرى من البدايات منها البدايات المكانية والبدايات الزمانية. بينما يحدد عبد الحكيم باقيس[3] نوعين من البدايات انطلاقا من وجهة نظر مكانية، من حيث تموضع هذه البدايات داخل العمل، فيرى بأن هناك البدايات الرئيسية، وهي التي يبدأ بها النص برمته، ومن ثم البدايات الثانوية الصغرى، وهي التي تبدأ بها الفصول والجمل وتأتي على مستوى الوحدات والفقرات الاستهلالية نفسها.

لكن كيف يمكن تحديد الجملة البدئية؟ هنا تكمن الإشكالية الحقيقية، هناك من يعتبرها أول جملة نحوية تنطلق بها الرواية، وهناك من يعتبرها أول فقرة تتقدم العمل السردي، وهذا تحديد شكلي بسيط قائم على رؤية تركيبية شكلية محدودة،

---

(١) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: ٣٢.

(٢) ينظر: صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط: ١، ١٩٩٤م: ٦٠، ٦١، و: ٣٥- ٥٥.

(٣) ينظر: عبد الحكم باقيس، شعرية البداية ودلالتها في رواية الرهينة، ضمن كتاب: زيد مطيع دماج- دراسات وقراءات نقدية، أوراق ندوة: «زيد مطيع دماج: سيرة وطنية حافلة بالإبداع» (٤-٥ يوليو ٢٠٠٩م)، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين (الأمانة العامة)، صنعاء، ط: ١، ٢٠٠٩م: ١٣١.

وهو ما يجعل الأمر سهلا في تحديد بداية البداية ، فهي أول ملفوظ يعلن انطلاق السرد والدخول في عالم التخييل ، ولكن أين تنتهي هذه البداية؟ .

إذا كانت لحظة الدخول في عالم التخييل هي إعلان بداية انطلاق الجملة البدئية ، فإن لحظة التحول في عملية السرد أو طريقته ، أو التوقف والانتقال في هذه العملية ، أو تكسير بناء السرد الزمني كالانتقال إلى الاستباق بدلا عن الاسترجاع أو العكس ، أو ما يشي بذلك ، هو ما يعلن انتهاء الجملة البدئية ، وابتداء عملية السرد بكل عوالمه بشكل فعلي ، كما يحدد بعض الدارسين[1] جملة من المؤشرات الطباعية الأخرى ، كعلامات الترقيم ، ووضع بياض مابين الجملة البدئية وما يليها نصيا ، أو وضع نجيمات تؤدي ذلك الغرض ، ومع ذلك فإن هذه المحددات تبقى نسبية ، وقد لا تجدي نفعا مع وجودها ، خصوصا إذا كان العمل السردي مركبا يشتغل على الإيهام ، ويتخذ من هذه العلامات الطباعية ، وعلامات الترقيم آليات للتضليل ، تجعل القارئ يبذل مزيدا من الجهد ، والتفكيك ، والتأويل ، حتى يصل إلى هذه تحديد الجملة بشكل نهائي .

من خلال هذه المحددات المنهجية ، والمنطلقات ، حري بنا القول إن الجملة البدئية النصية قد تكون جملة نحوية واحدة ، وقد تكون فقرة ، وقد تكون فصلا كاملا ، وقد تكون أكثر من ذلك .

انطلاقا من هذه الرؤى يظهر السؤال المركزي ، الذي يعد هاجس هذا العمل ، وهو كيف تشتغل الجمل البدئية الرئيسية في الروايات النسائية قيد الدراسة على القضايا النسوية؟ ما أهدافها ، وكيف تبرز واقع المرأة في مجتمعها الروائي المتخيل؟ كيف تحدد علاقاتها بالآخر/الرجل/المجتمع؟ وقبل كل ذلك من أين تبدأ هذه البدايات ، وأين تنتهي ، وما وظائفها الفنية ، والتقنية ، وما أنواع هذه البدايات؟! .

أ- يوميات مطلقة: الجملة البدئية وتعرية الأنساق الأبوية

تتميز الجملة البدئية في يوميات مطلقة بأنها جملة مركبة بنائيا ودلاليا ؛

---

(١) ينظر : عبد الحكم باقيس ، شعرية البداية ودلالتها في رواية الرهينة : ١٣٠ ، و : جليلة الطريطر ، في شعرية الفاتحة النصية- حنا مينة نموذجا ، علامات في النقد ، مج : ٧ ، ج : ٢٩ ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، سبتمبر : ١٩٩٨م : ١٤٦- ١٤٩ .

لاشتغالها على إبهام القارئ بأنها تتوقف عند أول فقرة طباعية ، ولكن لا يكاد يتمها حتى يجد أنها تفتقر إلى ما بعدها ، وتفضي به إلى الفقرة التي تليها ، إذ إنها جزء لا يتجزأ منها ، وهذه الفقرة التي تليها لا تكاد تنتهي أيضا إلا وتلقي بالقارئ إلى التي تليها بالرغم مما وضع بينهما من فاصل طباعي (نجيمات) ؛ مما يزيد الأمر تعقيدا ، إن الجملة البدئية بذلك تشغل مقطعين من الجزء الأول المعنون بـ«علبة السنوات» يفصل بين هذين المقطعين فقرة أخرى وثلاث نجيمات[1] .

يبدأ المقطع الأول من «أستطيع أن أنفصل عن تلك المرأة التي كنتها» ، وينتهي بـ«وأتابع خربشات قلمي لأجده يكتب أخيرا يوميات مطلقة»[2] ، بينما يبدأ المقطع الثاني بـ«لا توجد لذة في العالم تفوق لذة الاعتراف»[3] ، وتنتهي بـ«ذلك أني لن أفعل شيئا سوى أن أحضر مرآة سحرية تعكس لهم حقيقة نفوسهم»[4] .

لعل أول مؤشر جعلنا نحدد الجملة البدئية بهذين المقطعين هو أنهما يؤشران وضعية أولية تكاد تكون خارج الحدود الفعلية للسرد ، حيث تعلن الجملة التي تليها بالانخراط الفعلي في الحكي والسرد وزمانهما وفعلهما أيضا ، وكذلك الانتقال من أداة الاستباق إلى أداة الاسترجاع ، بالتحول من الآن (وقت الحكي) إلى الماقبل (زمن حدوث الأفعال) :

«أفتح علبة السنوات ، أعبث بالأوراق الكثيرة التي تملؤها ، بعض الأوراق مصفرّ لأنها تسجل ذكريات بعيدة . . .»[5]

بالإضافة إلى اشتراك هذين المقطعين في تيمة الإصرار على المكاشفة ، والبوح

---

(١) ينظر : هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٧-١٠ . إذ تبدأ الجملة البدئية بـ«أستطيع أن أنفصل عن تلك المرأة التي كنتها» : ٧ ، وتنتهي بـ«وأنا أرى الصورة سلفا وأحس بنظراتهم المنكسرة ، ذلك أني لن أفعل شيئا سوى أن أحضر مرآة سحرية تعكس لهم حقيقتهم» : ١٠ ، حيث تنخرط الراوية فعليا في عملية السرد لليوميات ، وتبدأ بسرد الأحداث فيما يليها من مقطع إذ تفتتحه بـ«افتح علبة السنوات . . .» : ١٠ ، كإعلان ضمني عن بداية عملية السرد وانطلاق اشتغال الذاكرة .

(٢) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٧ ، ٨ .

(٣) المصدر نفسه : ٨

(٤) المصدر نفسه : ١٠ .

(٥) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ١٠

بالمسكوت عنه، وتعرية الذات وخصوصياتها من جهة والعالم/الآخر/المجتمع من جهة ثانية، إلى جانب أنها تبدو وكأنها الفكرة نفسها ولكن لها وظائف متعددة في كل مرة من حيث إنها فاتحة مكررة متوالدة تختلف في الوظيفة، إذْ جاء في الفقرة الأولى:

«لقد فكرت طويلا في جدوى ما سأكتبه وأنا لا أعرف على وجه الدقة كيف سيوجهني قلمي. كل ما أعرفه أن هناك جوانب كثيرة في حياتنا يجب أن تعرى، وتشرح بدقة، لأن فيها تشوهات هائلة، مرعبة، لا إنسانية، والأفظع من ذلك أننا اعتدنا هذه التشوهات حتى اعتبرناها طبيعية وهنا تكمن الخطورة»[1].

وتأتي في بداية الفقرة اللاحقة لها:

«لا توجد لذة في العالم تفوق لذة الاعتراف»[2].

ويأتي في آخر هذه الفقرة:

«لقد وصلت إلى مرحلة وجدت أنه من السخف أن نسكت، أن نخجل من الاعتراف....»[3].

وهي كلها تكشف إستراتيجية الذات التي ستعتمدها للتعامل مع العالم فيما سيأتي من أحداث، ويظهر بالضرورة أنها ستتخذ القطيعة النهائية مع الماضي، وتعتمد التحول كجوهر للبناء الآتي بناء منطقيا سليما بدلا من البناء السابق الذي كان قائما على الزيف.

بالإضافة إلى الربط التركيبي والفكري والدلالي الكامن في «وأتابع خربشات قلمي يكتب أخيرا يوميات مطلّقة»[4] المتبوع بثلاث نجيمات؛ وهو ما يوحي بحميمية المقطع الذي يسبق النجيمات مع ما يليه، وصلته به، كما يوحي بأن ثمة متعلقا بالمطلقة ويومياتها.. ويدعم ذلك الإصرار في بداية هذا المقطع المصرح بلذة الاعتراف، والدال على أن ثمة اعترافات ذاتية تمتد إلى خارج الذات وتصل إلى المجتمع، إن ذلك الربط يجمع القارئ بالعنوان وبداية الجملة البدئية ونهايتها

---

(١) المصدر نفسه، ٧.

(٢) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ٨.

(٣) المصدر نفسه: ٩، ١٠.

(٤) المصدر نفسه: ٨.

أيضا . . . ويبدأ في خلق حيرة من نوع آخر تختلف عن التي خلقها العنوان بتحويله التركيبي والدلالي في فعل الطلاق . فإذا كان العنوان قد صرح بذلك التحول باشتغاله النحوي الصرفي المتأتي من كسر اللام وتشديدها في «مطلقة» -كما رأينا- فإن هذا الملفوظ الرابط يعمد إلى حذف «الكسرة» بوصفها علامة مؤسِّسَة للذات كفاعل ، وبذلك يخلق تشويشا مضاعفا ليربك القارئ ويدفعه إلى البدء في البحث عن كيفيات اشتغال الطلاق من جديد ؛ لأن «قراءة الافتتاحية أو العنوان على سبيل المثال لا يمكن أن تنتج عنه فهماً تاماً بأي حال من الأحوال ، بل تنتج لدى القارئ . . . توقا احتماليا ما»[1] ؛ مما يجعله ينخرط في المتن اللاحق ، ويربط العنوان دلاليا بالبداية والوسط والنهاية .

إن وظيفة هذا الربط النصي بين الفقرتين هو جذب انتباه القارئ وإحالته إلى أن ثمة كشفا للمسكوت عنه ، وبإصرار وتأكيد من الذات الساردة على تعرية خصوصيات ما ، مما يشكل فيه نوعا من التحدي للآخر ، كما تحدد ذلك الصور التالية :

«يجب أن تعرى ، تشرح بدقة ، تشوهات- هائلة- مرعبة- لا إنسانية- لذة الاعتراف- سأقف- بثقة- شجاعة- أكشف النقاب- وأقول كل ما لا يجب أن يقال- المتطفلين يلعقون شفاههم لذة- الفضائح- المواجهة مع الآخر- مرآة . . . تعكس . . . حقيقة نفوسهم» .

تشكل هذه الصور -تجوزا- مسارا صوريا يشحن الأجواء السردية بالحركة والدرامية ، والتحدي ، للقارئ ، تثير انتباهه من جهة ، وتخلق من جهة ثانية فجوات دلالية هائلة ، يتوجب عليه جسرها بوساطة اشتغال آفاق الاستباق لديه ، وآليات الاستشراف التي تعد هذه الصور بمثابة محرك سيميائي لاشتغالها ، وتثبت القارئ عنصرا فاعلا في الخلق والتأويل والاكتشاف لكيفيات هذه التعرية الهائلة التي ستقوم بها الذات ، باعتبارها امرأة ، وكيف ستواجه المجتمع/الآخر ، الذي تفترض هذه الملفوظات صيغته ، وتحدده الصور بوضوح ، فمن إحدى سماته أنه يعيش في حفلة تنكرية ، ستعمل هذه الذات على فضحها ، كما تقول :

---

(١) حميد لحمداني ، عتبات النص الأدبي (بحث نظري) : ٢٦ .

«وما معنى استمرار الحفلة التنكرية ، أي سخف هذا وأي تضليل للحقيقة»[1] .

غير أن هذه الملفوظات لا تحدد ولا توضح كيفية هذه التعرية والفضح ، ولم تحدد ملامح هذا الآخر/المجتمع بدقة ، ولا أسباب هذه الثورة النسوية ضده إلا ما يحدده العنوان كمؤشر أولي يمكن إدراجه مبدئيا ضمن عناصر الجملة البدئية .

من خلال ما سبق يمكن تحديد أهم وظيفة تشتغل عليها هذه الجملة البدئية ، وهي الاختزال والتكثيف وتحديد دارمية النص وبنياته القائمة على الصراع بين الذات والآخر ، وكذلك تحديد ما وصلت إليه الراوية من قناعة كنتيجة لاكتشافها للحقائق التي كانت مخدوعة بها ، وهي إذ تكثف وتخبر عن ذلك لا تخبر عن التفاصيل الدقيقة ، ولا عن الحقيقة التي توصلت إليها كاملة ولا عن الأسباب ، إنها تعمل على تحريض القارئ للولوج في النص والبحث عن إجابات لهذه الأسئلة ، بل جعل ذلك وظيفة محورية للنص الذي يعد بمثابة التفكيك والتمطيط لهذه الجملة البدئية .

إن أول ما يمكن ملاحظته في هذه الجملة البدئية هو أنها جملة بعدية ، يتم البدء فيها بسرد النهاية ، فتقدم نهاية ما توصلت إليه الذات الراوية وبداية ما تفتتح به سردها ، ويمكن أن نسميها بداية نهاية يتم البدء فيها بسرد النهاية ، أي بعد ما ينتهي الحدث ، ويكون في الزمن الماضي ، قريبا أم بعيدا ، وتكون للذاكرة في هذه البداية سلطة قوية ؛ لأنها تعمل على استرجاع كامل كالعد العكسي بعد وضع النهاية»[2] . يتأتى ذلك من أول ملفوظ في هذه البداية المركبة ، التي تعمل على انقلاب الذات/الظاهرة على الآخر/المضمر وعلى امتلاك الإرادة والقوة والتحول ، المستمدة كلها من مشروعية امتلاكها لمعرفة الجوانب المشوهة في الذات والآخر ، التي تصر على تعريتها ، والانفصال عن ذاتها إلى ذات أخرى :

«أستطيع أن أنفصل عن تلك المرأة التي كنتها ، وأستطيع أن أجلس بهدوء ، وأضع رجلا فوق رجل ، أمضغ اللبان ، وأقزز اللب الصغير الذي أحبه ، وأستعيد على مهل أو بسرعة أحددها بمزاجي ، الأحداث التي أحب ، ذلك أنني جمعت كل هذه الأحداث أو الظروف أو السنوات في علبة كبيرة وأحكمت عليها

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٩ .

(٢) شعيب حليفي ، هوية العلامات : ٨١ .

الإغلاق وبين وقت وآخر أفتح غطاء العلبة وألقي نظرة على كومة السنين المتكومة في العلبة ، وأبتسم ابتسامة تحمل جزءا كبيرا من السخرية ، لا . ابتسامتي ليست مجرد ابتسامة ساخرة ، إنها ابتسامة من اكتشف الحقيقة ولو متأخرا . . . الحقيقة العارية الفجة القبيحة»[1] .

يتأسس هذا الملفوظ على تتابع الأفعال التي خلقت فاعلية وحركية في الدلالة ، فالملفوظ كله مبني على ثنائيتي الضعف والقوة -هذه الأخيرة التي تهيمن بشكل كبير- ، يمثل الضعف ماضي الذات (المرأة التي كنتها) ، وتمثل القوة حاضرها (أستطيع أن . . .) ، وتفصل بينهما آلية «الاسترجاع» لقيمة الضعف (ماضي المرأة) بعين القوي (الحاضر) ، الممتلك لكل مواضيع الجهة التي تحددها الصور/الأفعال التي تؤثث فضاء هذا الملفوظ وتزيده حركية وفاعلية وقوة ، ويتجلى ذلك في :

«أستطيع أن أنفصل- أستطيع أن أجلس- أضع- أمضغ- أقرز- أستعيد على مهل أو بسرعة أحددها- بمزاجي- جمعت كل هذه الأحداث- أحكمت عليها الإغلاق- أفتح- ألقي- أبتسم ابتسامة تحمل جزءا من السخرية- لا- أكتشف الحقيقة- . . .»

يمثل الماضي لحظة ضعف الراوية ، ويتأتى هذا الضعف من عدم امتلاكها في السابق لموضوع الجهة/المعرفة للحقيقة ، وهي الحقيقة المسكوت عنها هنا ، فالاستطاعة هنا تضمر عدم الاستطاعة هناك . وتزداد قوة الذات في القدرة الفائقة على التحكم بهذا الماضي ، وتحويله إلى شيء وإغلاق العلبة عليه ، واستعادته بإرادة أيضا (متى أريد) ، وهو ما يجعل القارئ يستعيد المفارقة المتمركزة في العنوان الذي تتحول فيه الذات من المفعولية إلى الفاعلية ومن الضعف إلى القوة الفاعلة[2] . ثم إن الجملة البدئية لم تحدد الماضي/ الضعف ، والحاضر/ القوة ، بشكل واضح وإنما تختزل كل شيء ، وتقدم امرأة تقوم بالتمرد ، من خلال امتلاكها للقوة والفاعلية التي يلقي العنوان ظلاله فيها .

إن زمن الضعف يجعل الراوية تستعيد زمن طفولتها ، زمن اكتشاف الهيمنة الذكورية ، والظلم ، والتسلط الواقع على المرأة الناتج عن التقاليد ، والذي اكتشفته

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٧ .

(٢) ينظر : الفصل الأول من هذا البحث .

صغيرة، واستنكرته، وأدى بها كبيرة إلى محاولة الانتحار قبل أن تبدو بوادر رفضها وإدانتها له وتحديه والخروج عليه :

«أتذكر منذ سنوات بعيدة حين كنت في عمر الأسئلة كنت أسأل أمي المتزنة المثقفة الذكية، لماذا تقاليدنا وعاداتنا ظالمة في بعض جوانبها، خاصة للمرأة وكانت أمي تجيبني بذكاء أن المجتمع سيتطور، وأن هذه التقاليد ستتغير مع الزمن، وكنت أسأل بقلق يتزايد رغم أجوبتها الحكيمة :

- متى يا أمي!
- لا أعرف يا عزيزتي، ولكن ذلك يتطلب زمنا طويلا . .
- ومن سيغير هذه التقاليد والمفاهيم البالية يا أمي؟
- الناس يا ابنتي . . .
- كل الناس؟
- لا، بعضهم، الجريئون، المغامرون، المؤمنون بمبادئ جديدة .

وكان خيالي يلتهب ويشتعل حماسة لأفكار مهمة لا أعرفها ولكني أحس بذورها فأقول لأمي الحكيمة :

- ونحن يا أمي لماذا لا نسهم في التطور؟

فيبدأ الجزع يتسلل إلى ملامحها الرصينة الهادئة وتقول :

- لا، نحن لن نضحي بأنفسنا .
- ولكن كيف سنطلب من الآخرين أن يضحوا؟
- عليك أن تكوني ذكية وحذرة يا بنتي فليس أصعب من تحدي الأعراف العامة ومن يخالفها يتعرض لأشد العقاب»[1] .

إن رفض الراوية لظاهرة السكوت وإلحاحها على كشف الحفلة التنكرية وقطع استمرارها مؤسس منذ الطفولة، ولكن الطفولة كانت محفوفة بوصايا الأم -كما يظهر عبر هذا الحوار الخارجي- التي -مع ذكائها- تدرك تمام الإدراك الثوابت الاجتماعية التي يصعب تجاوزها أو العبث بها؛ لأن من يخالفها يتعرض لأشد العقاب، كما تؤكد على ذلك وتوصي ابنتها بالحذر، وبذلك فـ«المرأة الأم هي في المحصلة من إنتاج منظومة ذكورية اجتماعية ظالمة، وقد تعودت أو تربت على أن تمارس الانصياع

---

(١) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة : ٨، ٩ .

لممارسة تناقضات التقاليد الاجتماعية ، ومفاهيمها التقليدية ، بوعي أو غير وعي منها»[1] ، إن ذكاء الأم هنا قد قادها إلى معرفة العواقب وتحذير البنت في طفولتها للالتزام بها ، وعدم الخروج عليها -وإن ضمنيا- مع توقها إلى التحرر ، ولكنها لا ترى أن هذا التحرر سيأتي ، وإن أتى فإنه بحاجة إلى وقت طويل ، ولن تشارك فيه الأم البتة وتتمنى من ابنتها أن لا تشارك فيه ، كي لا تضحي بنفسها ، وعليها أن تنتظر الآخرين ليقوموا بإعادة النظر في هذه الثوابت المصطنعة ، وإعادة هيكلتها من جديد بطريقة تتواءم مع قيم الحرية ، وعدم الهيمنة التي تخضع تحت وطأتها المرأة بشكل عام . إلا أن الطفلة في سياقها هذا تمثل رمزا للنمو الفكري الذي يجعل منها قارئة عميقة للواقع ، ومتسائلة عن كيفيات تصحيحه وتجاوز ثوابته التي تمثل معيقا لها عن الحركة والحرية ، وعلى الرغم المعيقات المتعددة فإنها تمثل جيل التحول والتمرد النسوي على القيم الاجتماعية الذكورية التقليدية ، أما الأم فتمثل رمزا للجيل المهادن المستسلم ، برغم ذكائه الذي يدفعه إلى التخلص من عقاب المجتمع ، إيثاراً للسلامة ، ورفض للجرأة خوفا من المغامرة ، التي تقدمها فيما بعد الذات وتعلن عنها في قولها : «أستطيع أن أنفصل عن تلك المرأة التي كنتها» ، وهي البداية التي تقوم بوضع مؤشراتها الظرفية ومعلوماتها ، وإعطاء القارئ الخلفية الخاصة بالشخصية وبيئتها ومجتمعها وظروفها النفسية والفكرية ومؤهلاتها المؤسسة على التساؤل ليستطيع هذا القارئ أن يربط الخيوط التي تنشأ فيما بعد[2] ، وتتمثل هذه المؤشرات في :

١- الإشارة المضمرة إلى حدين زمنيين هما (قبل-بعد) ، زمن الفعل ، وزمن اشتغال الذاكرة ، وتحديد زمنية الحكي بأنه زمن الذاكرة/الاسترجاعات . .

٢- الإشارة إلى الحدث الرئيسي وإضاءة جانب من جوانب الشخصية ، وهو حدث مبهم -نوعا ما- ، غير معلوم في الجملة البدئية ، ولكنه هو الدافع الرئيسي للذات الراوية ، الذي يؤسسها رافضة للفعل الاجتماعي الظالم للمرأة -من وجهة نظرها- ويجعلها تصر على تعريته وفضحه .

---

(١) حسين المناصرة ، وهج السرد- مقاربات في الخطاب السردي السعودي ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط : ١ ، ٢٠١٠م : ٧٨ .

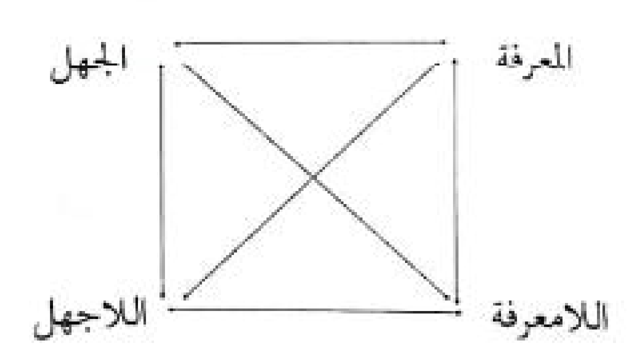
(٢) ينظر : عبد الحكيم باقيس ، شعرية البداية ودلالتها في رواية الرهينة : ١٣٤ .

٣- الإشارة إلى امتلاك الراوية مواضيع الجهة/القوة/القدرة/المعرفة .

٤- الإيهام بالحقيقة ، عن طريق تصريح الراوية بأنها ستكتب وتكشف . . . إلخ ، وهو ما يجعل القارئ لا يفرق مابين الراوية والكاتبة ، ما بين لحظتي التخييل والحقيقة .

٥- تحديد الوضع الاجتماعي للراوية القائم على اليأس الذي دفعها إلى التفكير بالانتحار قبل اكتشافها للقلم والكتابة ، اللذين جاءا منقذين لها ليخرجاها من الحالة المحبطة التي وقعت فيها ، وربط هذا الوضع الاجتماعي زمنيا بثلاث فترات (قبل السرد- أثناء السرد- بعد السرد) .

تتمثل فترة «ما قبل السرد» في الضياع الروحي للراوية ، وتيهها ، وانفصالها عن المجتمع ، وتفكيرها بلحظات الانتحار ، والتفكير بمشروع الكتابة الذي يأتي عند لحظات اكتشاف القلم ، وبدء الكتابة ، أما الفترة الحاسمة وهي فترة «ما بعد السرد» ، فهي فترة التحول والانتقال من لحظات اللامعرفة لأبعاد وخفايا المجتمع وخصائص الذات إلى لحظات المعرفة ، والتصريح بالكشف والتحدي والمواجهة ، وهي القيم الإيجابية الظاهرة التي تبدو في فترة «الآن» كلحظة راهنة تضمر قيما سلبية كانت تمارسها الذات بناء على وصية الأم ، وهي الصمت كآلية تدجين وعدم تحد ، مقابل كسر الصمت في الحاضر النابع من المعرفة الموضوعية والذاتية ، كما يحددها المربع السيميائي الآتي :

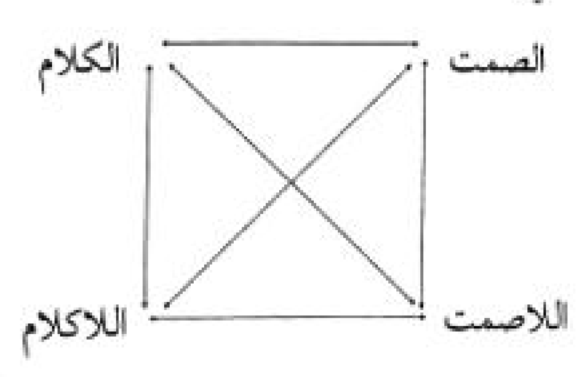


إن العلاقة بين قيمتي المعرفة والجهل علاقة تضاد ، تمحو إحداهما الأخرى ، وتحل محلها بالفعل والقوة نتيجة للصراع بين حالتي الذات القبلية والبعدية حيث يمثل الجهل فترة الـ«قبل» وتمثل المعرفة فترة الـ«بعد» وتنطوي كل منهما على قيمتين إضافيتين مضمرتين ، هما القدرة واللاقدرة+التحدي واللاتحدي+الصمت واللاصمت .

وتقوم العلاقة بين المعرفة واللامعرفة على التناقض والاستتباع والنفي ؛ إذ إن حال الجهل الأولي ينتج عنه حال اللاجهل الذي يحل محله ، فتحولت بذلك الذات من اللامعرفة إلى المعرفة بالوضع الذاتي/الذات ، والموضوعي/المجتمع .

في حين تأتي العلاقة بين المعرفة واللاجهل على التكامل والتعاضد . تأتي بين اللامعرفة واللاجهل على ما تحت التضاد أو ما يترجمه لطيف زيتوني بالتضاد الفرعي .

- كما أن هذه الجملة تبرز مؤشرا لا يقل أهمية عما سبق ، وهو الوضع الاجتماعي للأم والفرق بين الذاتين ، ويتمثل ذلك في تحديد بعض مزايا الأم من قبل الراوية بأنها ذكية . . . ويعني ذلك أن الأم كانت تمتلك قيمة معرفة الفعل ، غير أنها لم تكن تمتلك قيمة القدرة على الفعل ، كما أنها تتشبث بفعل الصمت ، وتدعو ابنتها إلى التمسك به خوفا من رد فعل المجتمع الذي تخشاه وتحذر ابنتها منذ صغرها منه ومن عواقب خرق ثوابته ، والتعدي على قيمه ، باعتباره نسقا قارا يصعب الخروج عليه . إن هذه المعرفة والذكاء اللذين تمتلكهما الأم هما نتيجة لمعرفة تراكمية وصلت إليها بحكم سنها ، في حين أن البنت كانت في «عمر الأسئلة» ، وهذا معناه أنها بعد تراكم السنين ووصولها إلى مرحلة «عمر الأجوبة» امتلكت قيمة المعرفة فخالفت وصية الأم ، وخرقت قيمة الصمت بفعل الحكي باعتباره وسيلة من وسائل المرأة الدفاعية (منذ ألف ليلة وليلة) التي تكشف بوساطتها واقعها القامع/الغامض وعلاقتها بالآخر المتسلط من وجهة نظر نسوية ، ويتمثل ذلك في المربع السيميائي التالي :



يمثل الصمت تضادا مع الكلام ، وينطوي على تحول بين لحظتين حاسمتين من اللافعل إلى الفعل وتمثل الأم مرحلة الصمت المستمر ، في حين تمثل البنت مرحلة

الصمت المتحول إلى البوح والمكاشفة .

تقوم العلاقة بين الصمت واللاصمت على التناقض . في حين يقوم العلاقة بين اللاصمت واللاكلام على التضاد الفرعي أو ما يسمى بما تحت التضاد .

وتشكل علاقة الاستتباع ما بين الصمت واللاكلام ، وهي علاقة تكامل وتعاضد ، كما هي بين الكلام واللاصمت . إن قيمة الصمت -«بما هو رمز مقابل للرفض ، فهو قبول صاغر أو خنوع أو سلبية مطلقة»[1]- تعني مهادنة المجتمع ، في حين أن نفي قيمة اللاصمت خرق للمتعارف عليه بين المجتمع ، وخروج على شريعة الأم وعلى هيمنة المجتمع .

- الجملة البدئية والعنوان الخارجي

إذا كان العنوان هو أول مثير خارجي يلح على القارئ للولوج في عالم النص لاكتشاف ما أُضمر فيه من قيم التحول وكيفياتها وأشكالها ؛ فإن الجملة البدئية تمثل مثيراً داخلياً مبدئياً في عالم النص المتعدد والمركب «خاصة وأن البداية من أعقد مكونات النص فعنها يُزَجُّ بالقارئ إلى المختلف ، وعنها يمكن إحكام الدخول إلى رحابة المتخيل»[2] .

تستثمر الجملة البدئية تيمة تحول الذات من الحالية إلى الفاعلية المضمرة في العنوان ؛ إذْ تعد أول ملفوظ داخل المتن يعمل على تحريض القارئ لاكتشاف هذا التحول بوضوح ، وليس بقليل من الغموض المثير كما هو حاصل في العنوان . . إنها تعلن عن حالة الذات وقدرتها على التحول من ذات متلقية لفعل الآخر/المجتمع/الزوج إلى ذات قائمة بفعله ومحولة إياه إلى متلق لفعلها ، أو بمنطق سيميائي قادرة على التحول من الحالة الأولى التي تمثل الرضوخ ، إلى الحالة الثانية التي تمثل التمرد ، فتكون في الحالة الأولى ذات حالة بينما تكون في الحالة الثانية ذاتا قائمة بالفعل/ذات فعل .

---

(١) سعيد سالم الجريري ، شعر البردوني- قراءة أسلوبية ، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين (الأمانة العامة) ، صنعاء ، ومركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، ودار حضرموت للدراسات والنشر ، المكلا ، ط : ١ ، ٢٠٠٤م : ٣٥ .

(٢) صدوق نور الدين ، البداية في النص الروائي : ٥٦ .

وإذا كان يتوجب على الذات -من وجهة نظر سيميائية- امتلاك مجموعة من المؤهلات ، والمرور بعدد من الاختبارات حتى تغدو مؤهلة ، لتنجز فعل التحويل ، الذي تمتلك بوساطته القيمة المستهدفة ؛ فإنها قد امتلكت هذه المواضيع وأصبحت مؤهلة كما يظهر من العنوان ؛ إذْ إنها ممتلكة وقادرة وفاعلة ، ولم تعد سلبية ، بل قائمة بالفعل بطريقة تؤكد أنها اخترقت جملة من الثوابت الاجتماعية التي تمثل -من وجهة نظر نسوية- جملة من المعيقات التي تكبل المرأة وتمنعها عن الفعل ، إن ذلك معناه المواجهة والدخول في الصراع وتحمل نتائج فعل التحول وخرق الثوابت ، وكل ذلك لن يتضح بمعزل عن مكونات النص ككل من خلال ما يبوح به العنوان وحده أو متصلا مع الجملة البدئية فقط ، وإن كان يظهر بالكيفية نفسها متصلا بفعل الكتابة في آخر المقطع الأول من الجملة البدئية «وأتابع خربشات قلمي لأجده يكتب أخيرا يوميات مطلّقة»[1] ، إن ظهوره هذا لن يزيد الأمر إلا التباسا ، خصوصا أنه ينفي أول محيل شكلي على الفاعلية والتحول في أفعال المرأة (الكسرة في لام دال مطلقة والإبقاء على التشديد فقط) ، ما يؤدي بالقارئ إلى الارتباك ويدفعه إلى اكتناه ذلك في المتن ، واتخاذ العنوان من جهة والجملة البدئية من جهة أخرى آلية لقراءة المتن وتفكيك شفراته ، واكتشاف كيفيات هذا التحول ووظائفه .

- الجملة البدئية والمتن

بما أن هذا التحول الواقع في الجملة البدئية يعني خرقا للثوابت والكينونة التقليدية ، وخروجا عن النسق الاجتماعي المحدد مسبقا للمرأة ، ومساحات تحركاتها وانطلاقها ومثبطا لها وما ينبغي عليها أن تفعل أو ما ينبغي أن تترك . . . إلخ . فإن ذلك معناه أن ثمة صراعا دراميا حادا اتخذته الراوية/المرأة حتى وصلت إلى التحويل وبعبارة أخرى إن التحول ما هو إلا نتيجة ختامية توجت الراوية به أفعالها ، وهو النجاح والانتصار وامتلاك الحرية كموضوع قيمة مؤسس لأفعالها النهائية ، وهذا يعني -من جهة- أن ثمة زمنين هما زمن القارئ/التالي وزمن الراوية/الأول ، وزمنين موازيين هما زمن فعل الساردة وزمن حكيها وسردها لما حدث ، ويعني -من جهة أخرى- معرفة الساردة بما حدث ؛ لأنها انخرطت فعلا فيه وأنجزته ، وبالمقابل برز جهل

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٨ .

القارئ لأنه يكتشف الأفعال عن طريق حكي الراوية فقط .

إن السرد يلمّح بطريقة غير متزامنة (طريقة تكسير خطية الزمن الواقع بين الاسترجاع والاستباق . .) إننا أمام سرد الراوية لأحداثها وما مرت به من صراع مع الآخر/الزوج والمجتمع أثناء خرقها للثوابت المتواضع عليها ، كما يؤكد بأنها قد تحملت أعباء كثيرة ، ونتائج متعددة ترتبت على هذا الخرق ، وهي تحدد ذلك بالنبذ من قبل الأهل والمجتمع .

إن هذه النتيجة الأولية التي لاقتها الساردة من المجتمع ، توضح ما عانته جراء مخاض التحول حتى حصلت على وضعها النهائي الذي استعادت بموجبه توازنها الداخلي ، وهذا يدفعنا إلى التساؤل عن ماهية التحول الذي مرت به الذات .

يتجلى التحول من خلال قراءة التعالق بين العنوان والمتن الروائي ، واستكناه قيمه وكيفياته في عدة أشكال من أهمها :

- رفض العودة إلى الآخر/الزوج برغم عودته إليها ، وقيامها بنفس فعله عند محاولة عودتها إليه .
- تحدي المجتمع وقيامها بحب رجل آخر وهي على ذمة زوجها .
- السخرية من سلطة المؤسسة الدينية التي تتعامل مع الأمر بطريقة آلية ولا تعي عواقبها التي تدفع بالطرفين إلى الانحراف . . .
- التمرد على القاضي بعدم تقبيل يده ، كإعلان منها عن رفض اقتراحه ، وقتل تسلط الزوج الذي يستمد قوة فعله/التطليق والتعليق -كما يشاء ومتى يشاء- من هذا الحاكم ، الذي يمنحه القوة ومشروعية القوة . .
- رفض الزواج من آخر والبقاء لابنتها .

من خلال هذا يجد القارئ الجملة البدئية في «يوميات مطلقة» تمثل اختزالا مكثفا للمتن يقدم خلاصة ما توصلت إليه الذات في طريق علاقتها مع الآخر/المجتمع/الزوج وامتلاكها للحرية التي كانت في واقع الذات الاجتماعي تعد حكرا للرجل .

ب- تاء الخجل: الجملة البدئية وعلامات التمرد النسوي

إذا كان الهم النسوي المتمفصل في بداية «يوميات مطلقة» ينطلق من الذات نحو المجتمع ، فإنه في «تاء الخجل» ينطلق من المجتمع نحو الذات ، كما أن الوعي

بالذات والمجتمع في يوميات مطلقة وعكسه في تاء الخجل سيخلق أجواءه بالضرورة في النص ، وينعكس فيه ، ويشي بامتداده في المتن ، وهو فعلا ما يجده القارئ منبثًا في أرجائه .

تشترك بدايتا الروايتين في جملة من الموضوعات ، التي تتعلق بالذات والآخر ، وتكشف الواقع بكل ثقله وقسوته وضراوته وما يحدث في مسارات حياة الذات ؛ أولها العودة بالذاكرة إلى زمن الطفولة المليء بصور القمع والتسلط والقهر ، فإذا كانت الراوية عند طفولتها في «يوميات مطلقة» متسائلة ، مستاءة من واقع المجتمع ، ومن ممارساته ، فإنها في «تاء الخجل» شاهدة على جريمتين ماديتين» أولاهما –وهي المليئة بالعنف المادي– الضرب الجارح المؤدي إلى التلف كما حدث للجدة «إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه»[1] ، أو ما حدث لأمها من عنف نفسي حينما «ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما»[2] ، وفي كلا الحالتين –مع اختلاف الوعي والكيفيات فيهما– كان الصمت من قبل المرأة/الأم هو القائم على التحذير في «يوميات مطلقة» خوفا من العواقب ، وعلى الصمت أو البكاء الصامت في «تاء الخجل» .

وإذا كانت المرأة في «يوميات مطلقة» هي ذات حالة بمفردها كرمز لبقية النساء ، فإن واقع المرأة في «تاء الخجل» عموما هي ذات حالة والفاعل هو المجتمع برمته (الأب والأهل والزوج .... إلخ) ، إنه يمتد ليشمل الجميع بشكل دراماتيكي يشي بمأساة المرأة وتهميشها وضعف موقعها اجتماعيا وفكريا وثقافيا ، والتصرف بها كما لو أنها دمية ، وعليها أن تتحمل وتخضع لمشيئة الرجل شاءت أم أبت ، وفي كلا الأمرين عليها أن تلتزم الصمت ؛ لأن الأهل والقانون لن يجدي تدخلهما شيئا ، إلا أن الذات النسوية في الجملة البدئية ليوميات مطلقة تتأتى فاعلة ممتلكة لفعلي الحرية والفاعلية ، لكنها ، في الجملة البدئية لتاء الخجل غير مؤسسة بعد ، وغير ممتلكة لفعل المواجهة ، إلا أنها تنبئ بأنها ستتحول من الأنوثة إلى الذكورة ، كنفي لقيمة الأنوثة وما تختزله ، تعبيرا منها عن رفضها للنسق الذي تحمله في أعماق هذه الأنوثة .

كما أن البدايتين تتأسسان على تناسل تركيبي يحمل معه تناسلا دلاليا يوحي

---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ١١ .

(٢) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

بالتوتر والحركة . يختلف هذا التناسل في كليهما ؛ فهو في الأولى تناسل فعلي يتلاحق في جملة من الأفعال : (أستطيع ، أنفصل ، أجلس . . .) ، تؤسس الذات فاعلة وتحدد وضعها النهائي الذي توصلت إليه ، من حيث إنه بداية/نهاية ، أي إن الراوية فيه قد ابتدأت بآخر ما أنجزته عن طريق الاستذكار ، والسرد الذاتي الذي كانت راوية لأحداثه ومشاركة فيها ، فجاءت الأفعال المتناسلة مضارعة متحركة تدعم الحركة/الحرية التي وصلت إليها الساردة وامتلكتها .

أما في «تاء الخجل» فإن هذا التناسل يأتي على شكل مجموعة من الجمل الظرفية/الاسمية التي تثير في القارئ جملة من التساؤلات ، وتمنحه قيمة التشويق من جهة ، وقليلا من المعرفة من جهة ثانية ؛ لأن بداية الرواية تشكل «مكانا استراتيجيا في النص يحدد طريقة القراءة ويوازن بين مهمتين متنافستين : المعرفة والتشويق»[1] ، كما أنها هنا تحدد وضعية الراوية اجتماعيا ، ووضع النساء في المجتمع ، وكيفية علاقاتهن مع الآخر (الرجل عموما) ، عن طريق الإخبار بالواقع :

«منذ العائلة . . . منذ المدرسة . . . منذ التقاليد . . . منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل ،

كل شيء عنهن تاء للخجل ،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف ،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة ،

منذ أقدم من هذا ،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما ،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت ،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن ،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه .

منذ القدم ،

منذ الجواري والحريم ،

من أجل الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم ،

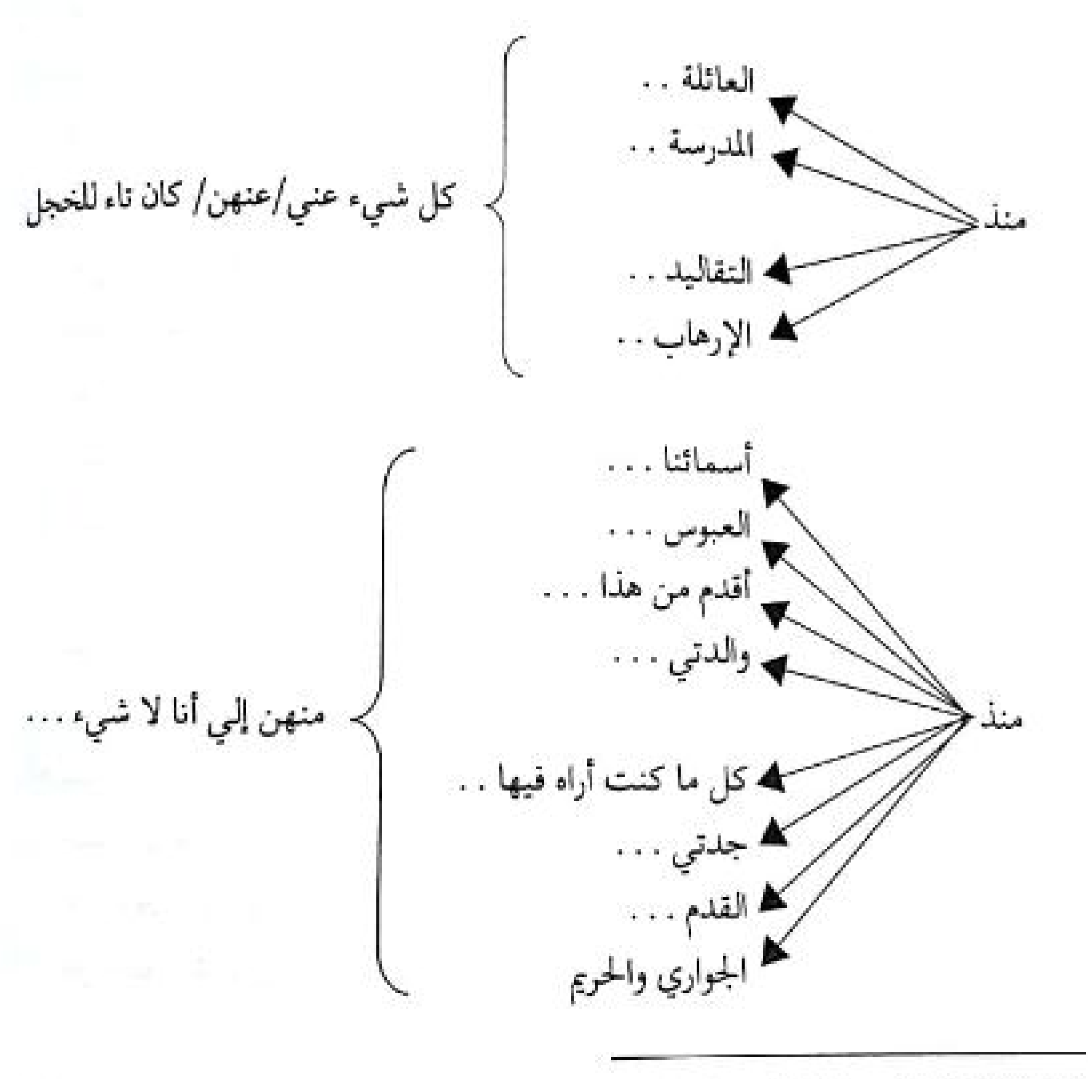
---

(1) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية : ٣٢ .

منهن . . . إلي أنا ، لا شيء تغير سوى تنوع وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء .

لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي ، وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة .»[1] .

بقدر ما في هذه الجمل الظرفية المتلاحقة من ثبوت نتيجة ظرفيتها ، إلا أنها تشي/وتتوازى كتعبير أولي/نهائي عن/مع رفض الذات لهذا الواقع القاهر ، ورحيلها عنه إلى خارجه ؛ هرباً من واقع الجحيم الذي لم تعد قادرة على التأقلم معه والحياة فيه بأي شكل كان . . . فإذا كانت كل لحظة قسوة اجتماعية تفضي بالراوية - والنساء جميعا- إلى أقسى من سابقتها ، فإن كل جملة سردية تفضي إلى أخرى ، وتكشف عن المعاناة التي تليها ، وهي الأقسى من سابقتها :



---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ١١ ، ١٢ .

كل هذا التراكم يعادل تراكم انكسار المرأة مقابل انتصار الرجل أيديولوجيا واقعيا ونصيا، منذ القدم، أي إنه يمتد إلى الماضي، والحاضر، ويؤسس للمستقبل؛ وهو ما جعل الذات تهرب من أنوثتها، وتفر من الآخر/الحبيب باعتباره مرادفا لتلك الأنوثة كتخلص من أنوثتها في المستقبل.. أما الحاضر فقد التبست فيه عليها الأنوثة بالذكورة:

«عشت الحيرة لأول مرة أَبِصَفِّ النساء أنا أم بصف الرجال؟»[1].

تؤشر هذه البداية مناخها الدلالي، وفضاءها الرمزي، وأبعادها الإيديولوجية، وتؤسس لكل ما سيأتي في النص، كما أنها تحدد جملة من القضايا النسوية بشكل مكثف ومنها:

- كشف النسق الاجتماعي الأيديولوجي الموغل في القدم (حياة الجدة والأم بل إلى ما هو أقدم من ذلك)، والمهيمن على الحاضر (واقع الراوية وبنات جيلها)، وهو النسق الذي يحدد بشكل مسبق وظيفة المرأة، وملامح صورتها النمطية التي يريدها لها (قطيع من الدرجة الثانية)، وتسهم في رسم ملامحها جملة من الأطراف المؤسسية والفردية والجماعية (العائلة -المدرسة-التقاليد-الإرهاب).
- تحديد عينة أولية من ضحايا القمع الذكوري، وتصنيفات المجتمع لهذه الفئات (أنا-هن-والدتي-جدتي-الجواري والحريم).
- خلق تناص معرفي مع الأنساق الاجتماعية الأبوية الممتدة إلى زمن الوأد، (منذ العبوس الذي يستقبلنا منذ الولادة)، (منذ الجواري والحريم)، إنه يستحضر معه جملة من الأنساق الحضارية، برمتها، وبأشكالها الاجتماعية الملغومة بأفكار العيب، والاحتقار والعار والشرف؛ فالتناص التاريخي -بالضرورة- «يفرض على المتلقي أن يستدعي سياقا حضاريا كاملا، الأمر الذي يؤدي إلى تحقيق أعلى درجة من فاعلية عملية التلقي.»[2]، وفاعلية النص وعمق تأثيره.
- الإشارة إلى قضية التمييز الجنوسي الذي يتخذه المجتمع، المؤسس على ما يظهر من تغير في ملامح وجه الرجل التي تتلون كلما وُلِدَتْ له أنثى، كرفض مسبق

---

(١) فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ١٢.

(٢) رحاب الخطيب، معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م: ١٤٤

المستقبل أو لشرفه وشرف بوعي أو بغير وعي للعار الذي قد تحدثه هذه الطفلة في المستقبل أو لشرفه وشرف الأسرة والقبيلة برمتها ، وكذلك قضية «سيد ومسود» وهو ما يظهر من دالي «الجواري والحريم» المحملين بكل معاني الذل والعبودية والمهانة وعدم الحرية ، والاستغلال في الجواري ، والاحتقار والانتقاص والتهميش . . . في الحريم . . . .

- تحديد صورة الآخر/الرجل/المجتمع قاسيا ظالما عنيفا بلا رحمة تجاه المرأة ، كما يظهر من خلال ما حدث للجدة من شلل جراء الضرب الذي أصابها طيلة حياتها وأحالها إلى معاقة ، وكذا إعاقة الأم روحيا نتيجة لما قام به الأب من الزواج بأخرى تنجب له أولادا ذكورا ، وتركها معلقة (زوجة وليست بزوجة كما تقول الراوية) ؛ وهو ما يوضح تعدد الإعاقات التي يحدثها الرجل للمرأة لأسباب شتى قد تقودها إلى نتائج عكسية متعددة ، فتتوازى بذلك الإعاقة الممتدة في الماضي/شلل الجدة ، مع الإعاقة المعاصرة/تعليق الأم ، التي ترسم الراوية أبعادها بشكل موجع على ملامح الأم ، وبما تفرزه من بكاء صامت يظهر القهر الذي يسلط عليها من جهة ، وبقلة حيلتها وعجزها عن رد الفعل تجاه هذا الفعل القهري من جهة أخرى .
- كشف التواطؤ الاجتماعي والعائلي إزاء ما يرتكب في حق النساء (فصفقت له القبيلة) ، وإظهار تواطؤ القانون (وأغمض القانون عنه عينيه) ، وهو ما يشي بغياب العدل ، والتحيز والتمييز العنصري ؛ الناتج عن الجنس/بيولوجيا ، وعن الهوية الجنسية/ثقافيا .
- تحديد مكانة المرأة في مجتمع هذه صفاته ، وهي امرأة مضطهدة ، تعاني القهر والإذلال ، لا حول لها ولا قوة ، «في إطار من الإذعان لعلاقة غير متكافئة مع الرجل ؛ مقتضاها أن المرأة أدنى بفطرتها -من الرجل-»(1) .
- تحديد وضعية الراوية كجزء من هذا المجتمع المتواطئ الذي ساقها إلى التفكير في الثورة على الظروف ، ومحاولة السعي في مشروع تحول نابع من رحم المعاناة ؛ ولكن الراوية لا ترفض أو تعارض ذلك في هذه الجملة البدئية هنا ، وإنما تقوم برفض صفة الأنوثة الواقعة فيها ، وترغب في امتلاك قيمة الذكورة أي الرغبة في

---

(1) سوسن ناجي رضوان ، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي المعاصر ، دراسات نقدية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د . ط ، ٢٠٠٤م : ٦٧ .

التحول إلى ذكر (لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي) و(عشت الحيرة لأول مرة أيصَفُ النساء أنا أم بصف الرجال؟) ، ومن ثم الهروب من الآخر كمرادف للأنوثة (وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لشكل الأنوثة) .

- تعزيز هذه البداية لمسارين صوريين متقابلين ، أحدهما متعلق بالمرأة والآخر بالرجل ؛ يتسم المتعلق بالرجل بالقوة التي يستمد شرعيتها من سلطته الشخصية ، ومن تشجيع المجتمع ومباركة القانون ، وكذا من صمت المرأة نفسها :

«كل شيء عني كان تاء للخجل- كل شيء عنهن تاء للخجل- تعثر- معلقة- يموت بصمت- مشلولة- ضرب مبرح- جواري- حريم- منهن- أنا- النساء- أنوثتي -الأنوثة-الحيرة-امرأة»

في حين يظهر المسار الصوري الثاني المتعلق بالرجل كسلطة ذكورية متعالية ومهيمنة :

«الإرهاب- الضرب المبرح- القبيلة- القانون- الحروب- عبوس- وسائل القمع- الرجال- قساوة الرجل- انتهاك كرامة» .

يرتبط المسار الصوري المتعلق بالمرأة بالخوف والهزيمة ، والانكسار الناتج عن الأنوثة كقيمة يحددها المجتمع والوعي الثقافي الذكوري ، في حين يرتبط المسار الصوري المتعلق بالرجل بالقوة والقسوة ، («إرهاب- ضرب- حروب-قمع . .») ؛ كل هذه الصور تخلق من المرأة آخر للمذكر ، ومنه آخر للمؤنث ، المذكر قامع ، والمؤنث مقموع بشتى الوسائل ، كما أن كل صورة من هذه الصور تضمر حقلا دلاليا كاملا في طياتها ، وأنساقا متعددة مكثفة ، تجعلها خصبة قابلة لدراسات عدة من زوايا نظر شتى ، أنثروبولوجية واجتماعية وسياسية وفكرية ، أو الجمع بين هذه كلها بواسطة آلية التناص ، أو من وجهة نظر نسوية . .

- الإشارة بصورة مكثفة للنسق الأيديولوجي («كل شيء عني/عنهن تاء للخجل ، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة») القائم على احتقار المرأة («الجواري والحريم») ، والنفور منها ومن كل ما يتعلق بها حتى ولو كان رجلا : (ألأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي؟) .

- الإشارة إلى تمرد الراوية ورفضها لكل هذه الممارسات من قبل الآخر باعتبرها إلغاء لها ومصادرة لجنسها وتحجيما لحريتها . .

كل هذه المؤشرات ستلقي بظلالها في المتن بشكل أو بآخر ، ومعنى ذلك أن هذه

البداية تقوم بوظيفة الاختزال لمجتمع الرواية وأحداثها وأبرز قضاياها النسوية التي يشتغل عليها المتن، كما أنها توسع العنوان الذي يعدُّ المتن توسيعا لهما معا، سيما وأن البدايات عموما «تلخص العمل وتشي بما سيأتي في اللاحق دون أن تصدنا عن التعامل مع الرواية بكاملها، أو عن المتبقي منها»(١)، كما تعد محورا لأهم ملامحها وقضاياها، إنها «تلعب على التوجيه وإخضاع القارئ لسلطة المتخيل؛ وهو ما يفرض ربطها بما سيأتي باللاحق من الوقائع والأحداث التي يفصح عنها النص»(٢)، وكذا ربطها بالسابق لها/العنوان والعتبات المجاورة له.

- تاء الخجل/البداية والعنوان الخارجي

لعل أول وظيفة يقوم بها العنوان هي التكثيف والإحالة إلى العمل، والقيام بتسميته، وتوجيه القارئ إلى اكتناه مجاهيله بعد أن يمنحه جملة من المفاتيح التي تعينه على تفكيك شفراته وشفرات العمل برمته، وإذا كانت هذه هي وظيفة العنوان المحورية، فإن أول وظيفة للجملة البدئية في «تاء الخجل» هي القيام بتفكيك شفرات العنوان، وتمطيطه نسبيا، والعمل على توضيح أبعاده الدرامية، من حيث إن تاء الخجل كعنوان خارجي تبدو غامضة في بنيتها المجردة والمنعزلة عن النص، غير أن اتصاله بالجملة البدئية يضيء جزءا من الغموض، ويحدد مبدئيا المقصود منه تركيبيا ودلاليا، إنه تفكيك للصفة المعهودة للتاء وتحديدا لمنزلة المرأة المسحوقة في النسق الفردي والاجتماعي منذ زمن بعيد، فقد تكررت في الجملة الافتتاحية مرتين بلفظها (تاء للخجل)، وذكرت بما يحيل إليها أكثر من خمس مرات (أسماؤنا التي تتعثر عند آخر حرف.. الجواري والحريم... الأنوثة... هن.. أنا.. إلخ).

إذا كان العنوان في «تاء الخجل» يعمل على الإيهام بالمسار اللغوي للدلالة الأولية لتاء الخجل/تاء التأنيث -إذ يجعل القارئ يحسب الأمر مجرد لعب بالدوال اللغوية فقط من حيث الحذف والاستبدال بينهما- فإن الغموض الذي يشتغل عليه هذا العنوان يجعل التاء بهيأتها هذه تعمل على وظيفة التعميم. بجعل القيم الإيديولوجية والفكرية المختزلة فيه شاملة لكل النساء اللواتي يعانين المعاناة نفسها

---

(١) صدوق نور الدين، البداية في النص لروائي: ٢٠.

(٢) المرجع نفسه: ٣٤.

التي تعانيها الذوات النسائية في المتن الروائي ، وتجعل التاء ترتفع إلى قيمتها الرمزية التي تتكثف في البنية الافتتاحية ، فتحمل معها سياقا حضاريا وثقافة اجتماعية وأنساقا ذكورية ممتدة في التاريخ كنوع من التأصيل لهذه التاء/الوجع الحاملة للمعاناة .

إن العلاقة بين الجملة البدئية والعنوان علاقة توالد وتناسل من جهة ، وعلاقة توضيح وترميز من جهة أخرى ، فالجملة البدئية توحي بأن العنوان قد تحول من بنيته التركيبية وحدها ، أو من بنيته الدلالية ، منعزلا عن النص في ذاته ، إلى بنية رمزية تختزل سمات النساء منذ زمن بعيد ، وترتفع إلى مصاف التسمية ، وتختزل قيمة الاحتقار وأبعادها ومعانيها ودلالاتها الموجهة إلى المرأة من قبل الآخر/الرجل .

- تاء الخجل/الجملة البدئية والمتن

إذا كانت الجملة البدئية -كما رأينا- تقوم بالتكثيف والاختزال للعمل الروائي برمته فإن ذلك يدعونا إلى التساؤل : كيف؟

بما أن العنوان أو الجملة البدئية في أي عمل ما ، يختزلان جملة من القيم والموضوعات والأنساق في طياتهما ، فإن ذلك يعني بالضرورة أنهما سيلقيان جملة من ذلك في المتن ؛ إذ إن كلاً منهما قد يكون بنية يتناسل منها الآخر ، يمططها ويعمد إلى تفكيكها ، وتوضيح أبعادها بشكل أكثر مما هو في العنوان أو الجملة البدئية .

إن أول ملفوظ من العنوان يندس في الجملة البدئية ، ويحمل في خباياه جملة من الأنساق الفاعلة فيها ، والمتفاعلة في أبعاد الرواية ككل هو :

«منذ العائلة . . . منذ المدرسة . . . منذ التقاليد . . . منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل ،

كل شيء عنهن تاء للخجل . .»

نجد كل وحدة لسانية في هذا الملفوظ مفصولا بينها وبين الأخرى بنقاط فصل ، تسمى في قواعد الإملاء بنقاط الحذف ، فما دلالة ذلك يا ترى؟ وهل كانت الروائية تعي هذه التيمة حينما كانت تشتغل على الجملة البدئية؟

إن الملفوظات السردية : منذ العائلة ومنذ المدرسة ومنذ التقاليد . . . إلخ ، غير واضحة المعالم في هذا الموضع نتيجة للحذف الحاصل ؛ لأن الحذف يخلق معه فجوة دلالية ، وقلقا سيميائيا لدى المتلقي ، يجعله يحاول إعادة النظر فيما طُرِحَ ، وسد فجواته تأويليا ، أو لنقل إنها واضحة ولكنه وضوح محدود ، غير موسع بما فيه

الكفاية ، بحيث قد يكون الحذف هنا من باب حذف المعلوم لدى القارئ خارج فعل التخييل ، ولكن فعل التخييل سيجعله يتوقع أن ثمة إضافة لهذا المحذوف نصيا/الموجود ذهنيا ، وهذه الإضافة ناتجة عن طبيعة العمل الروائي وأحداثه وأفعاله وأزمنته وأمكنته وصراع القوى التي تتحرك في زواياه .

لن يتعرف المتلقي مبدئيا على وضع الراوية/تاء الخجل في هذه «العائلة» ، ولا ماذا جنت عليها «التقاليد» ، ولا ماذا حدث في «المدرسة» ولا أي فضاعة ارتكبها «الإرهاب» في حقها! ، المتن وحده بكل ما فيه سيقوم بتفصيلها وتفكيكها ، في حين تقوم هذه الجمل المشفرة وهذا الحذف الكامن فيها بتحفيز القارئ على الاستشراف ، واستباق الحدث لسد فجوات النص التي تشي بها نقاط الحذف ، ويفترضها السياق . .

إن هذه الدوال كلها تمثل أنساق المتن وتحدد أفعاله وأزمنته وأمكنته التي تجسده ، وتخلق منه متنا تخييليا ، وتمثل نقاط الحذف في كل ذلك تفاصيل المتن القابع بين دفتيه ، الذي يلي هذه الملفوظات أو يلي الجملة البدئية ، وبتعبير آخر إنها تشبه الدوال ، والنص يشبه مدلولا مجسدا لها ، فـ«العائلة» تمثل عنصرا رئيسيا من عناصر الحكي ، وهو ما يمثله بيت الراوية بما يدور فيه -من قبل أسرتها- من صراع عائلي أبوي ، ومن مماحكات بين الذوات النسائية نفسها وبينها والآخر/الرجل ؛ ليبرز صراعا مزدوجا ذكوريا نسائيا ، ونسائيا نسائيا ، كما أن «المدرسة» تمثل عنصرا دلاليا وبنيويا في بنيات السرد ، فيجد القارئ حقولا دلالية شتى تحيل إليها ، أو تشي بتمددها فيه ، فمنع دراسة الطفلة في ثانوية أريس ، وإصرار العم على الأب بإيقاف ابنته عن التعليم ، وعدم انخراطها في فضاءات الجامعة ، كلها حقول تتناسل من دال المدرسة القابع في البنية الافتتاحية ، وبالمقابل يتحول دال «التقاليد» في المتن إلى ما يشبه الشخصية المحورية ، والرمز المركزي المبشر لما سيحدث للمرأة من اغتصاب رمزي بموافقة الأهل ، (الذي يجسده دخول الزوج على زوجته في وضح النهار ، وعلى مرأى ومسمع الجميع) ، أو ما يجسده رفض الأهل لعودة المغتصبات إليهم ، بناء على ما يعرف بالعار ، وكذلك التقاليد الأبوية الأسرية التي تجعل من المرأة تابعاً للرجل ، أما دال «الإرهاب» فإنه أكثر الأنساق ضراوة في المتن الروائي ، وأكثرها قسوة وتدميرا البنية المرأة نفسيا وأخلاقيا وجسديا ، من حيث الطريقة المؤلمة ، فالأمر يتم بالاختطاف أولا ، والاغتصاب ثانيا ، والقتل ثالثا ، إنْ هُنَّ رفضن الخضوع لممارسة «العيب» كما تقول

النساء العائدات من الاختطاف ، ومن ثم قتل أطفالهن رابعا ، إن هن أنجبن ثمرة لهذا الاغتصاب ، أما دالّي «الجواري والحريم» فإنهما يمثلان المسارات الدلالية التي تنتج عن كل هذه العناصر ، من استعباد للمرأة خارجيا وداخليا (في البيت والمجتمع) ، وخلق عدد من السياقات التي تجعلها تعاني الاضطهاد بصمت .

كما أن ملفوظ «منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة» يتسع أيضا ليحمل طابعا آخر في النص ، فإذا كان في البداية يحمل قيما تناصية متعددة ، فإنه في المتن يُخْتَزَلُ في تعليق الأب زوجته التي هي أم الراوية ، والذهاب ليتزوج بامرأة أخرى تنجب له أولادا ذكورا كجزء من التوق إلى الولد الذكر الرامز للأبوية وعدم انقطاع نسل الأب . . . إلخ ، وهذا المعنى يحمل معه تمطيطا لـ«منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما» .

يمكن بعد ذلك أن نقول : إن الجملة البدئية في «تاء الخجل» قد قامت بتكثيف العمل ووضع جملة من دواله التي تختزل سياقاته في البداية ، فتشحن أفق القارئ وتحمله معها إلى المتن وتعيده إليها من جديد ؛ لاكتشاف جماليات التعالق بينهما وكيفيات اشتغالهما على هذه التيمات المركبة ، وبذلك يجد القارئ الفاتحة «ذات تأثير يتجه منها إلى ما يأتي بعدها ، بمعنى أنها فاعلة في النص وليست منفعلة بما يأتي بعدها ، وهذا الرأي يقتفي أثر القراءة التي يفترض أنها تتم بطريقة خطية من البداية إلى النهاية»(١) .

إن جملة البدء في «يوميات مطلقة» ، و«تاء الخجل» قد استطاعت أن تعالج القضايا النسوية باختصار ، وجعلت المتن يغدو توسيعا لها ؛ وهو ما جعل الجمل البدئية تغدو مفاتيح استراتيجية للمتون بشكل أو بآخر .

٢- الجمل الاختتامية والقضايا النسوية

لا تقل الجمل الختامية أهمية عن العتبات الأخرى في العمل الإبداعي كمناطق استراتيجية للخروج منه ، وفتح آفاق التأويل بطريقة مختلفة عما تقوم به العتبات الأخرى ؛ لأنها تأتي في الرواية «لتخرج القارئ من عالم . . . دخل فيه

---

(١) حميد لحمداني ، عتبات النص الأدبي (بحث نظري) : ٢٥ .

برضاه ، هو عالم الحكاية ، إلى عالم الواقع اليومي»[1] ، أي إنها علامة على الانتهاء ماديا من القراءة . وهذا لا يعني أن الرواية تنتهي بانتهاء الخاتمة دلاليا ، أو حتى تركيبيا ، فقد تأتي الخاتمة بداية أو البداية خاتمة ؛ لأن الرواية بنية مركبة ، لا تخضع لنظام الزمن الخطي ، وإنما تقوم بتكسيره ، وفقا لمعطياته الفنية ، ولكنها في الحالات كلها تفتح آفاق التلقي على أبعاد أخرى يضيفها القارئ دلاليا فإذا كانت العناوين والإهداءات والجمل البدئية والمقدمات . . . إلخ عتبات دخول كلها ؛ لأنها تمهد للدخول إليه ، فإن الخاتمة عتبة خروج ، ويعرفها معجم مصطلحات نقد الرواية بأنها «وسيلة فنية وبلاغية وفكرية تولد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية»[2] . ومن خلال هذه المنطلقات المنهجية يظهر بعض من أهم وظائف الجمل الختامية نجملها في الآتي :

١- اختزال العمل الإبداعي تركيبيا ودلاليا .
٢- تحديد مصير الذوات ومآلها .
٣- تحديد مغزى العمل الإبداعي وسياقاته الثقافية .
٤- الإعلان عن الانتهاء منه تركيبيا والدخول علاقات تأويلية جديدة ، قد تؤكد أو تنفي ما توهمناه عند الانخراط الفعلي في قراءة العمل في البداية .

أ- ملاحظات عامة حول نهايتي «يوميات مطلقة» و«تاء الخجل»

لعل اللافت للنظر فنيا ونسويا أولا أن الجملتين الختاميتين في «يوميات مطلقة» و«تاء الخجل» مركبتان ، لأنهما تأتيان على جزأين ؛ أولهما يعلن عن انتهاء الأحداث السردية ، والآخر يعلن عن انتهاء السرد برمته ، في الأول تتوقف الأحداث ، وحركة الذوات ، وما يترتب عليهما ، وفي الثاني يتوقف السرد تماما ، ويأتي فيه تلخيص لكثير من وجهات نظر الذوات فيما حدث داخل السرد عموما . يمكن تسمية الأولى بـ«النهاية الفعلية» ، وتسمية الثانية بـ«النهاية الإضافية» كما سنرى لاحقا .

تأتي النهاية الفعلية للسرد في رواية «يوميات مطلقة» منذ الفصل المعنون بـ«منبوذة» ، وهو الفصل ما قبل الأخير ، وتحديدا في آخر مقطع منه ، عندما تعلن

---

(١) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية : ٨٥ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الذات إغلاق علبة السنين، وتخبرها بأنها خارجها، ويترتب على ذلك تحرر الذات من كل الذكريات والأحداث التي مرت بها، وتتطهر من كل شيء:

«أتوقف عامدة عن الكتابة، وأحكم إغلاق علبة السنين، وأقول لها أنت خارجي....»[1].

أما النهاية الإضافية التي تعلن عن انتهاء السرد فإنها تشكل حيز المقطع الأخير المعنون بـ«أم» كله، وهو المقطع الذي ترسخ الأم عبره أمومتها وتؤكد حريتها وانفصالها عن الآخر، وتبدأ هذه النهاية من: «**مدت الطفلة يدها الصغيرة البضة...**» إلى: «**يجب أن ينتصر الأطفال على المستحيل**»[2].

تختزل هذه الجملة الختامية بنوعيها جملة من القضايا النسوية، والاجتماعية المباشرة، أو التي تشير إلى قضايا نسوية، واجتماعية، بطريقة غير مباشرة، سنشير إليها هنا بشكل مجمل ومن ثم نفصل فيها لاحقا:

أ- **النهاية الفعلية**: وتختزل هذه النهاية كثيرا من الرؤى والإشكاليات النسوية، والفنية ومن أهمها:

١- إعلان انتهاء السرد، ولحظات الاسترجاع: «**أتوقف عامدة عن الكتابة واحكم إغلاق علبة السنين وأقول لها أنت خارجي**»[3].

٢- الشعور بالتطهر والنقاء عقب التخلص من استرجاع الذكريات الموجعة، وكذا التخلص من السرد برمته: «**يغمرني إحساس نقي كالفجر يغمر الطبيعة بإشعاعاته الأولى فيضيئها**»[4].

٣- إظهار سعادة الذات بنجاح أمومتها الناتجة عن تفوق ابنتها في دراستها، وتفوقها في علم النفس، وذلك يظهر -زمنيا- انتقال الابنة من الطفولة إلى مرحلة النضج، كما يختزل أيضا فكرة نجاح الأم في تربية ابنتها بعيدا عن الأب، وذلك يشكل لها انتصارا مبطنا يجعلها تشعر بالزهو والفخر معا: «**تكسو عيني غشاوة دمع رقيقة وأنا أحس بكياني كله أنني أم، وأن**

---

(١) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ٨٧.

(٢) المصدر نفسه: ٨٩-٩٣.

(٣) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ٨٧.

(٤) المصدر نفسه: ٨٧.

وحيدتي الحلوة الصغيرة تفوقت على علم النفس ، وعلى الفلسفة ، وعلى العلوم الإنسانية كلها ، فنظرة واحدة من عينيها الطفوليتين تذيب كل تناقضاتي وآلامي وقلقي»[1] .

ب - النهاية الإضافية : وتختزل قضايا متعددة يأتي من بين أهمها :

١- إبراز مدى احتياج الذات إلى آخر ، برغم تخليها عنه ، وهي حاجة مبنية على مواصفات خاصة ، تريد الذات توفرها في الآخر كشريك ، ولكنها تضمرها في سياق حوارها مع ابنتها ولا تصرح بها : «همست بصوت لا تسمعه : آه يا حبيبتي لو تعرفين أن الماما متعبة ، مشردة ، تحتاج ليد حانية تمسك يدها كيدها التي تمسك يدك»[2] .

٢- تحديد ملامح أمومتها كمعادل رمزي لتخليها عن الذكورة التي أوصلتها إلى الوحدة ، وتحدد الصفات الأنثوية التي يحددها المجتمع وتصبح لصيقة بها ولا يستطيع القيام بها الرجل ، وهي تربية الطفلة والاعتناء بها ، ولكنها هنا تبرزها بطريقة متفردة ، وكأنها تقول إنها لم تكن سعيدة لو لم تكن مع الأم ، بما يعني أن الرجل لا يصلح لتربية الأطفال كالأم ذاتها ، وإلا فإن الأطفال لن يعرفوا السعادة أبدا : «أحس بها كيف تشعر بالاطمئنان والسعادة فهي مع الماما ، الماما التي تحبها كثيرا ، تغرقها بعواطفها ، تسرح شعرها ، تلبسها ثيابها النظيفة دوما ، تغسل قدميها الصغيرتين تجففهما وتقبلهما طويلا ، الماما التي تسهر على مرضها وتبكي ، الماما التي تحكي لها حكايات حلوة وتغني لها أو التي تعلمت الغناء لأجلها ، وصار صوتها حلوا»[3] .

٣- الإصرار على النكوص نحو الطفولة عبر طفولة ابنتها ، وهو نكوص صوب البراءة والطهر ، فتبث طفلتها شجونها ، وتخرج معها إلى الحديقة للهو والتنفيس ، والتأكيد على أن هذه الطفولة ينبغي أن تهزم كل شيء ، وينبغي أن تمدنا بالقوة ، التي نتخلص بها من ظلم الآخر .

---

(١) المصدر نفسه : ٨٧ .

(٢) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٨٩ .

(٣) المصدر نفسه : ٨٩ .

٤- الانتصار بالأمومة على الذكورة ، وعلى النظام الأبوي برمته بالنظام الأموسي (الأمومي) ، «آه يا لمى الماما تطلب العون ، لكن في قلبها حبا لا يعرف الهزيمة ، حب أم لطفلتها ، يجب أن تظلي سعيدة يا لمى ، يجب أن يدفعنا الأطفال للانتصار على كل العقبات والأحزان والاحباطات ، يجب أن ينتصر الأطفال على المستحيل»(١) .

أما رواية «تاء الخجل» فإن نهايتها الفعلية تأتي عند إعلان موت «يمينة» وانتحار «رزيقة» ، ففي هذين الحدثين تنتهي حركات الذوات فعليها ، فهي نهاية خاصة بالذوات ، وتأتي النهاية الإضافية لتعلن مصير الذات الراوية (خالدة) ، وتبدي وجهة نظرها من الفعل الذكوري ومن الوطن الذي تعتبره حاضنا لهذا الفعل الذكوري ، ويحدد مستقبلها الذي تختاره كبديل للواقع الذي تعيشه ، وهو مستقبل الهجرة ومغادرة الوطن كما سنرى . إذن فثمة نهايتان الأولى نهاية خاصة بالذوات النسوية الروائية جميعا ، وأخرى خاصة بالذات المحورية في السرد .

تحدد هاتان النهايتان في «تاء الخجل» جملة من القضايا النسوية المتعلقة بالذات المحورية ، أو بالذوات الأخرى ، من أهمها :

١- موت الذوات النسوية نتيجة لأفعال ذكورية قاسية كعلامة لانكسار كل ما هو مؤنث وإبرازا لهشاشته وضعفه في مقابل قوة الآخر المدمرة واستمرارها كقوة للقمع والتسلط لا تموت . «ماتت «رزيقة» ، و«راوية» نقلت إلى مستشفى المجانين»(٢) ، وموت يمينة : «فتحت باب غرفتها ، لم أجد أحدا ، كان السرير فارغا ومرتبا ، دقت أجراس قلبي دقات هادئة ومتباعدة . . . وقفت أمام الطبيب المداوم أسأله :

- أين يمينة؟

أجابني بالفرنسية :

Dans la morgue

- لماذا ماتت؟

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٩٣ .

(٢) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٨١ .

أجاب باللغة نفسها :

«C'est la vie!»[1] .

٢- انتصار إرادة الأهل على الذات (خالدة) بإبعادها عن حبيبها (نصر الدين) ، وعدم مقدرتها على العودة إليه ولو نصيا : «كتبت عن لقاء محتمل بينهما في ساحة «العقيد عميروش» ، لكنها دلفت هي وصديقتها إلى النفق الأرضي ، فيما سارع هو الخطى نحو مديرية التربية والثقافة ، كان صديقه في انتظاره . . . تعبت من نصي ، هناك شيء في اللاوعي عندي يعبث بالعلاقة بين بطلي ، هناك شيء ما يشبه سوء الطالع يلاحقهما معا»[2] ، إن عدم التقائها به يعني استمرار فاعلية ممارسة الأهل الرامية إلى إبعادها عنه ، وتحريما للّقاء به ؛ لأن ذلك يعني من -وجهة نظر ذكورية- خرقا لعاداتهم وتقاليدهم .

٣- اتخاذ الذات (خالدة) الرحيل عن الوطن ، كفعل رمزي لقطيعتها مع كل ما هو ذكوري ، وكل ما هو عنيف ومتسلط ، وكأنها تنتصر بالرحيل على القمع الذكوري : «سلمت أوراقي ، سلمت آخر انكساراتي ، وحين عدت إلى بيت بني مقران في اليوم التالي ، كنت أحضر حقيبة لرحيل أطول ، كنت قد اقتنعت أن الحياة في الوطن معادلة للموت»[3] .

٤- إظهار موقف الذات من البقاء في الوطن ، وطقوس الوطن الذي يعد من وجهة نظرها معادلا شرعيا للقمع والتسلط والمصادرة وقتل المرأة : «لا مكان للإناث هنا إلا وهن محترقات»[4] .

---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٩٠ ، ٠١ .

(٢) المصدر نفسه : ٨٩ .

(٣) المصدر نفسه : ٩٢ .

(٤) المصدر نفسه : ٩٤ .

ب- نهايتا «يوميات مطلقة» و«تاء الخجل»(*): التوق إلى الحرية، والبحث عن الأمان

يظهر أن أول ما يجمع بين الروايتين -بعد عمليتي التفكيك والتركيب- هو القهر الاجتماعي، والظروف المتسلطة التي تجعل الذات/المرأة في لحظة انفعال تبحث عن الحرية، وتتوق إلى الانعتاق من العبودية الذكورية المضمرة، وامتلاك الاستقلال الذاتي، انطلاقا من فكرة أن «الذوات الأنثوية . . . لا تبدو مستقلة، وإنما هي تابعة أو تحتل مكانة التابع، حيث يمارس الرجل حياته معها على أنها شيء يمتلكه، يستهلكه، إنها سلعة تكاد تكون ملكا للرجل، الذي بدوره يسعى إلى فرض سطوته، ويستهلكها كما يستهلك ملذاته»(1)، وهذه التيمة هي ما تجعل الروايتين تشتركان في الرؤى المتمظهرة نفسها في الخاتمة، مع الفرق في ظروف الإنتاج الإبداعي، وعوالمه الروائية، وأحداثه التخييلية، ومساراته، وبرامجه السردية، وآليات الوعي لدى الذاتين الروائيتين، ومشاريعهما الفكرية والنسوية التي تسعى إلى مناهضة الآخر وتفكيك مشروعه المتسلط.

كما أن ثمة جامعا فنيا وأيديولوجيا لا يقل أهمية بين العملين الروائيين معا، وهو ما جعل خاتمتيهما مركبتين فنيا، تبعا لتعددهما، فثمة نهاية فعلية ونهاية إضافية(**) -كما أشرنا- فالنهاية الفعلية هي التي تعلن انتهاء العمل الإبداعي، أما النهاية الإضافية فهي التي تعمل على تلخيص العمل، وإبراز وجهة نظر الراوية مما حدث، وكذا مآلها الواقعي أو المتخيل، ففي نهاية رواية «يوميات مطلقة» تنتهي الرواية فعليا في نهاية المقطع العاشر، وتنتهي إضافيا في المقطع الحادي عشر، وتحديدا عند انتهاء سرد الذاكرة/الاسترجاعات، وابتداء سرد الاستشراف/الاستباق، فإذا

(*) لقد عمدنا هنا إلى الدمج عند التحليل بين جملتي الروايتين نظرا إلى التقائهما في جملة من القضايا التي تحتاج للمقارنة فيما بينها لتحديد نقاط التشابه والاختلاف في النتائج العامة لكل منهما، ومعرفة كيفية اشتغال النظام الأبوي في كليهما.

(1) سيد محمد السيد قطب، وآخران، في أدب المرأة: ١٠٥، ١٠٦.

(**) تأتي الجملة الختامية الإضافية في «يوميات مطلقة» محددة بالمقطع الأخير كله، والمعنون بـ«أم»، [ينظر هيفاء بيطار، يوميات مطلقة»: ٨٩-٩٣]، بينما تأتي الجملة الختامية في رواية «تاء الخجل» محددة بالمقطع الأخير في الرواية، [فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ٩٦].

كانت الراوية قد افتتحت سردها الفعلي بإعلان فتح علبة السنوات عند ابتداء الفقرة الأخيرة من المقطع الأول المعنون بـ«علبة السنوات» وتحديدا عند بدء اشتغال الذاكرة في:

«أفتح علبة السنوات، وأعبث بالأوراق الكثيرة التي تملؤها...»[1].

فإنها تختتمها فعليا بإعلان إغلاق هذه العلبة/الذاكرة، وتحديدا في:

«أتوقف عامدة عن الكتابة، وأحكم إغلاق علبة السنوات وأقول لها أنت خارجي...»[2].

من خلال ذلك يتجلى أن ثمة انتهاء لزمن الحكي الفعلي/زمن الكتابة، والابتداء بزمن حالة الاستقرار، المعلنة ضمنيا مع انتهاء الأحداث، وكأن هذه النهاية الفعلية، والمقطع اللاحق لها، المعنون بـ«أم»، إنما هو نهاية إضافية، يأتي تأكيدا على التوقف، والتحول من عالم الحزن/الذاكرة/الماضي، إلى عالم الفرح والاستقرار/الطفولة/المستقبل، وانتهاء الأحداث السردية، والتخلص من الذكريات التي تشكل ضغطا نفسيا عليها، وهذا التأكيد ناتج عن ضغط نفسي تحاول من خلاله جاهدة التفلت من الماضي بإحلال الحاضر.

تعد النهاية الإضافية إذن تمطيطا للنهاية الفعلية في الرواية، وتمديدا لها فيما يليها، وفي كليهما يأتي إبراز تيمة الأمومة بشكل رمزي ومركز، غير أنه في النهاية الإضافية أكثر تمطيطا وتمددا ورمزية، إنها الأحداث نفسها المشتركة بين الخاتمتين تقريبا، ولكن مع اختلافات يحركها التوق إلى الاستقرار المستقبلي، ونفي التسلط الذكوري من عالمها، والخروج من حالة «النبذ الاجتماعي» والصراع الدائم مع الآخر، الذي أدخلها في علبة السنوات، وحصرها في ما يقبع في الذاكرة من ألم وحزن؛ لذلك تعلن عن إغلاق علبة السنوات/الذاكرة، والتخلص منها نهائيا، وقذفها إلى خارجها، ليغدو شغلها الشاغل هو طفلتها «لمى»، إن هذا التخلص من العلبة هو المعادل الموضوعي للتخلص من الزوج والنبذ الاجتماعي.

وتأتي نهاية «تاء الخجل» هي الأخرى على نمطي النهاية الفعلية والنهاية الإضافية، فهي تنتهي فعليا عند معرفة الراوية بموت «يمينة»، الرامز لانتصار الإرهاب

---

(1) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ١٠.

(2) المصدر نفسه: ٨٧.

على النساء المغتصبات ، وتخلي المجتمع عنهن ، وتحديد عدم وجود مكان للمرأة في هذه البلاد إلا وهي ميتة/نائمة :

«لا مكان للإناث هنا إلا وهن «نائمات»»[1] .

كما أن انهيار الراوية حزنا على «يمينة» مواز لانهيارها الناتج عن ممارسة المجتمع والإرهاب . وهو ما يختزل حزنها على بنات جنسها جميعا ، وجعلها تعود إلى مقر عملها في الجريدة وتكتب كلاما بغير وعي لا تتذكره ولكنها تتذكر خلاصة ما كتبت فيه : «رفقا بالقوارير» .

يؤكد موت «يمينة» -من وجهة نظر السرد- بانتهاء كل شيء ، حصة الراوية في الوطن ، الأمان ، وابتداء مرحلة الوجع ، والاغتراب ، والشعور بالاختناق ، وهو الحدث الذي كان محركا مركزيا لعودتها إلى «بني مقران» حيث بيت الأهل ، وحَمْل حقيبتها استعدادا للرحيل النهائي من الوطن ، إذ لم يعد تسلط بني مقران هو المحرك فقط بل أصبح الوطن كله :

«سلمت أوراقي ، سلمت آخر انكساراتي ، وحين عدت إلى بيت بني مقران في اليوم التالي ، كنت أحضر حقيبتي لرحيل أطول ،كنت قد اقتنعت أن الحياة في الوطن معادلة للموت»[2] .

وإذا كانت نهاية يوميات مطلقة الفعلية قد أعلنت عما سيأتي بعدها من تشبث بالطفلة والطفولة كآخر ما يمكن التشبث به في عالم النص ، فإن نهاية تاء الخجل الفعلية تعلن عما سيأتي بعدها في النهاية الإضافية من تشبث بالرحيل كآخر حل يمكن التشبث به بأي شكل كان ؛ لأنه الملاذ الأخير الذي يوفر للذوات الطمأنينة والسكينة ، كما أنه محاولة منهن لقطع الصلات مع الماضي المليء بالاضطهاد الذكوري لهن ولغيرهن :

«ها هي حقيبتي في انتظاري ، حصتي في الوطن . ها هي أقلامي في انتظاري ، أوراقي في انتظاري ، ها هو المجهول يصبح بديلا للوطن»[3] .

يعلن دال الحقيبة وصورة استبدال الوطن بالمجهول عن انتهاء مزدوج للسرد ، أو

---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٩٤ .

(٢) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٩٢ .

(٣) المصدر نفسه : ٩٤ .

توقف أحداثه كافة نصيا بفعلٍ ما، تكون فيه المرأة عادة الضحية: (موت يمينة، انتحار رزيقة، توقف كنزة عن العمل المسرحي، عدم اتصال خالدة بنصر الدين واقعيا أو تخييلا في سردها داخل السرد)[1]، في حين يعلن المقطع اللاحق له عن النهاية الجذرية للعمل الروائي، بدخول الراوية في فعل الرحيل حقيقة، وقلب المسارات كلها بعد أن أصبحت الحياة في الوطن معادلة للموت، وأصبحت أشجاره لا تثمر إلا الرصاص.

أما أبرز ما يجمع بين الخاتمتين الإضافيتين فيتمثل في تيمة «الاستشراف والاحتجاج»[2]؛ الاحتجاج على الوضع الاجتماعي، الفكري، والسياسي المتسلط القامع، المصادر لحقوق المرأة المشروعة، واستشراف المستقبل بعين خائفة ومتوجسة في رواية «يوميات مطلقة»، والهروب من الواقع الداخلي/الوطن في «تاء الخجل»، والطموح بواقع خارجي(المنفى) أكثر أمانا وحرية، من الواقع الداخلي، الذي أصبح من وجهة نظرها مقبرة «الوطن كله مقبرة»[3].

تختزل الجملة الختامية الإضافية في «يوميات مطلقة» وضع المرأة النهائي الذي توصلت إليه بعد صراعها الذاتي/ مع نفسها، والموضوعي/ مع الآخر/ المجتمع/ الزوج/ الأهل، فالمرأة تتجلى فيها محافظة على كينونتها كأم، ومدى تعلقها بأمومتها، التي تتكثف صورها الرمزية في آخر مفاصل النص، وتتوازى مع ما تصبو إليه الذات/الراوية من انطلاق وحرية وأمان واستقرار وشعور بالهدوء والطمأنينة، بعيدا عن الرجل، وقسوة المجتمع، وظلم القانون، إنها تعبر عن رؤاها وطموحها كما يتجلى من التيمات المتمفصلة فيها، فأخذ الطفلة إلى الحديقة بطلب منها يشي بأن ثمة خروجا من المكان الداخلي المغلق إلى الفضاء الخارجي المفتوح، «فالمرأة من داخلها تكره حدود المكان، تحتاج إلى فضاء ولو فرض عليها عزلة مكانية»[4]، والخروج إلى

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٨٩.

(٢) ينظر: معجب العدواني، نهايات الرواية السعودية في الألفية الثالثة، استشراف واحتجاج، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج: ١٧، ج: ٦٨، فبراير ٢٠٠٩م: ٤٠٥-٤١٥.

(٣) فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ٩٦.

(٤) سيد محمد السيد قطب، وآخران، في أدب المرأة: ١٣٧.

الفضاء الخارجي كما هو معروف فيه تحرر من الداخل ، إنه خروج من الضيق إلى المتسع ، ومن المحدود إلى الممتد ، ويتوازى ذلك مع تحرر الأم من الزوج والحبيب والاضطراب النفسي (الذي كانت تقبع تحت ضغطه) ، والذكريات ، والبقاء على التفكير بالطفولة ؛ لأن هذه الطفولة كمشروع سيبقي على أمومتها ، ويمنحها الأمان ، والأمل والدفء ، والانتصار على المستحيل ، ويأتي فعل الطفلة المتمثل في المرجحة التي تساعدها الأم على القيام به من خلال دفعها ، عندما تطلب منها التشبث بقوة ، والتخلي عن الخوف ، ليؤكد التركيز على الفعل الرامز للتحرر من الجمود والثبات ، والتوق إلى الانعتاق ، والنكوص إلى زمن الطفولة والبراءة ، بعيدا عن الخدوش التي أحدثتها الحياة في الروح والفكر ، ومن ثم للتوق إلى الانطلاق نحو المستقبل ، كنوع من إثبات الهوية المستقلة ، لا سيما و«أن البحث عن هوية مستقلة وراء العودة إلى الطفولة ، وكأن الأنثى ساعة الشعور بالإخفاق في تحقيق ذاتها تلجأ إلى عالم يرتد بها إلى الماضي ، فتستشعر بحميمية تربطها بعالم الطفل ، تعويضا عن افتقاد المكانة في عالم الرجال ، فتكون لها مساحة جديدة في عالم الأطفال ، إنه نوع من الذكريات أو الحنين إلى أيام السعادة التي لم يعكر صفوها شيء»(١) ، وهو ما توحي به المرجحة ، حيث يتوازى مع اندفاعها نحو الأمام ، والعودة إلى الخلف للتزود بدفعة قوية تندفع بواسطتها إلى الأمام من جديد وبقوة أكثر ، وبلا خوف ، إنه اندفاع نحو المستقبل ، نحو امتلاك الهوية المستقلة . ويجد القارئ أن الراوية تؤكد على هذه التيمة الرمزية بتكرار اسم طفلتها/«لمى» بكثرة في الخاتمة ، كإصرار على تعريفها وتسميتها ، وكأنها تصر على تعريف وتسمية المستقبل الذي سيخلو من كل شيء إلا من لمى التي تتمنى أن تلتحم بها ، فتغدوان كقطعة واحدة ، كما تؤكد على أنها الأمل والرجاء وتصير هي/الأم بالمقابل القدر والمستقبل والأحلام التي تدغدغ خيال لمى ، كما تؤكده في آخر مقطع بقولها «يجب أن ينتصر الأطفال على المستحيل» .

«تمد لي يدها الطفولية الصغيرة فأمسكها ، فتستسلم لي ، أقودها حيث أشاء ، وحيث تشاء الحياة ، فأنا القدر والمستقبل والأحلام التي تدغدغ خيال لمى ، كلمة ماما تلتحم بكل شيء ، وأحس يدها تغفو في يدي مطمئنة مرتاحة ، ويدي تمسك بيدها مرتجفة خائفة من الحاضر ومن المستقبل ، وعاتبة على الماضي ، آه يا لمى الماما

---

(١) المرجع نفسه : ١٢٩ .

تطلب العون ، لكن في قلبها حبا لا يعرف الهزيمة ، حب أم لطفلتها . يجب أن تظلي سعيدة يا لمى ، يجب أن يدفعنا الأطفال للانتصار على كل العقبات والأحزان والاحباطات ، يجب أن ينتصر الأطفال على المستحيل»(١) .

تتحدد الذات في الملفوظ مرتبكة وخائفة ، تستمد قوتها من الطفلة/المستقبل ، وهو ما يوحي به طلبها للعون من لمى ، ويؤكده اطمئنان يد الطفلة في يد الأم في مقابل ارتجاف يد الأم خوفا من الحاضر ومن المستقبل ، وعتبا على الماضي ، إن التشبث بالطفلة يحمل معنى التشبث برفض الآخر/الأب بشتى صوره ، ويعني التشبث بهوية الذات المستقلة ، والإصرار على وجوب سعادة الطفلة المستقبلية ، كطموح في سعادة الذات نفسها التي ستصنعها لها الطفلة ، أو تقدمها لها في المستقبل كتعويض عن الحرمان الذي عانت منه طيلة فترة زواجها وتطليقها/تعليقها ، إنه الانتصار على الحاضر بالمستقبل ، والانتصار على الأهل بالبنت ، والانتصار على الآخر بالذات المتكئة على الطفلة ، والانتصار على الزوج والمجتمع الأبوي بالأمومة .

كما أن هذه الجملة الختامية تحدد الوضع المادي للذات الراوية ، وقلة مالها الذي لا يكفي لتلبية مطالب الطفلة على بساطتها ، وهذا يشي بمدى تخلي المجتمع عنها واعتمادها على نفسها كمعيلة للطفلة ، فحينما تطلب منها الطفلة ملابس العيد ولعبا طفولية ، لا تملك إلا إغماض عينيها عند الإجابة ، كتعبير نفسي عن عدم قدرتها على تلبية كل تلك الطلبات نظرا إلى قلة ذات اليد :

«أقسم لعينيها أني سأشتري لها كل ما طلبته ، وأتمنى لو يكفي راتبي لأغراض العيد ، أظنه يكفي لشراء حذاء وفستان ، أما اللعبة فأتمنى لو ننساها قليلا»(٢) .

إن تخليها عن النفقة وشؤونها المفروضة على الزوج ، تأتي بناء على رغبتها في التمسك بالابنة ، وتحمل كافة نفقاتها برغم صعوبتها .

إذا كانت هذه النهاية تستشرف المستقبل وترفض الواقع فإن نهاية «تاء الخجل» تشي بهذه التيمة ، وتلتقي معها بصورة الطفولة ، ولكن بشكل مختلف ؛ إذ إن الطفلة منفصلة عن الذات في هذه الرواية ، وليست ابنتها/(إنها ابنة مسافرة التقت بها في

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٩٣ .

(٢) المصدر نفسه : ٩٣ .

المطار) ، ولكنها طفولة توازي الأولى ؛ لأنها تشتغل على القيم الرمزية ، إنها تعد امتدادا لقيمة الصمت الذي كرسته الأم ، وكرسته نساء المجتمع ، والعائلة دون أدنى رد ، أو رفض ، خوفا من العواقب . إن الطفلة «لمى» في «يوميات مطلقة» ومسارات الطفولة الرامزة في «تاء الخجل» تمثل الأمل بالحرية ، أما «يمينة» في «تاء الخجل» فتعد امتدادا لقهر المجتمع المتسلط عن طريق الأم ، التي تصرخ في وجهها أن تصمت ، فتصمت فعلا :

«كانت أمامي امرأة مغتربة مع ابنتها الصغيرة . قالت البنت بتأفف»

(il n ya que de le merde dans ce bled) –

صرخت الوالدة في وجهها باللغة نفسها : «tais toi yamina»[(١)] .

إن فعل الصمت هذا يمتد إلى أعماق المتن الروائي ، بإثارة الذاكرة القرائية لدى المتلقي للعودة إلى ما قرأه مسبقا من أحداث ، وتحديدا لما يحيل إلى هذه التيمة بشكل مباشر ، بين «يمينة» الخاتمة و«يمينة» النص ، فإذا كانت «يمينة» الكبرى (يمينة النص) ، تمثل رمزا للمرأة في الجيل الماضي التي اغتصبت من قبل الإرهابيين ، وانتهك عرضها وأنجبت ثمرة للاغتصاب ، وتم قتل هذه الثمرة من قبل الإرهابيين ، ثم تحريرها من قبل الجيش ، وبعد ذلك رفضها من قبل الآخر/الأب/المجتمع وعدم قبول حياتها معهم واستقبالها فيهم من جديد ، ومن ثم موتها بحزنها وعارها وشرفها الملوث بفعل الإرهابيين ، وانكسارها وشوقها إلى أهلها ، فإن «يمينة» الصغيرة في آخر الرواية التي تمثل رمزا للجيل الجديد قد أخرست من قبل الأم ، الرامزة للأم التي تمثل الهيمنة المستمدة من الذكورة فعلها وممارستها ، التي يمكن أن «تنجز أكثر مما ينجزه الرجل تجاه ابنته تحديدا ، فالأم تبدو هنا أقوى من الرجل في مواجهة ابنتها عندما تستلب هذه الأم سلطة الأب ، في سياق الاسترجال النسوي ، الذي يكون في العادة أقوى من الرجولة»[(٢)] .

فيمينة الصغيرة لم تبدِ أية مقاومة ، مما يدل على استمرار ممارسة العنف ضد المرأة بشكل أو بآخر ، وامتداد فعل الصمت في المقابل ، وهو ما يوحي بانتقال قيمة الخجل

---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٩٥ . وتعني الجملة الأولى التي قالتها البنت : «لاشيء في هذا البلد غير القذارات» ، وتعني الثانية التي قالتها الأم : «أخرسي يمينة» . ينظر نفس الصفحة .

(٢) حسين المناصرة ، وهج السرد : ٧٨ .

بكل مساراتها وحمولاتها الدلالية والإيديولوجية ، واستمرار هذه التاء المربوطة الدالة على انكسار المؤنث فاعلة دون مساءلة ، ويؤكد ذلك انتقال التسمية بين الجيلين واستغراب الراوية من الحفاظ عليها/«يمينة» إلى الجيل الجديد كرفض على الوسم والتسمية التي تعد أول علامات المرأة وأول مفاتيح هويتها وأهمها (الاسم) ، وهو ما يجسد أن البعد الرمزي لرفض التسمية ليس لذاتها وإنما رفضا لانتقال السمات المهيمنة معها ، والأنساق الاجتماعية الكامنة فيها ، واصطحابه لحقل نسقي وقيم لها سطوتها وسلطتها القارة فيها ، أوليس الاسم حاملا لمميز الأنوثة المتطرفة فيه (التاء المربوطة؟) ، إنه رفض واحتجاج لهذه التاء كنسق من جهة ، ورفض للتشبث بالذل الكامن فيها من جهة أخرى ، كما أنه رفض لمن يقوم به من جهة ثالثة .

قد يمتد هذا الصمت كإحالة إلى النسوة المجاورات داخل المتن ، حيث رضوخ الأم ، واكتفاؤها بالبكاء الصامت ، وصمت العروس للفعل الطقوسي . . . إلخ ، لتعد هذه التيمة اختصارا لحقول متعددة من الصمت ، بكل مدلولاته ومحمولاته المستمدة من السياق ، أو من بنيته الثقافية التي أضفاها عليها التداول منذ بداية استعمالها .

كما أن هذه الجملة الختامية تحدد معنى مختزلا للصمت ، الذي يعد تقبلا لكل الممارسات الذكورية ، وعدم رد الفعل تجاهها ، والاكتفاء بالصمت ، أي إن ثمة رفضا ولكن بطريقة صامتة تتوازى مع رفض الأم ورفض نساء العائلة المضمر ، كما حدث من فعل موجه من عاملة النظافة في صالة المطار :

«كانت عاملة تنظف لا مبالية تثير الغبار علينا ، كنا كلنا صامتين . . . كحال الوطن . كلنا متضايقين . . . كحال الوطن»(١) .

تماثل عاملة النظافة الفاعل المتسلط في المتن ، ويماثل الغبار الذي تثيره في وجوههم ما يمارسه الآخر/الإرهاب/المجتمع ضد المرأة ، ويُقَابَلُ بصمت ، ودون أدنى رفض أو رد فعل دليلا على الخنوع ، وعدم القدرة على المواجهة للتخلص من فعل مضاد يؤدي إلى خلل في مسار حياة الآخرين ، إن هذا الملفوظ يحدد الفاعل المضاد/عاملة التنظيف ويجعلها تمارس فعلها على مرأى ومسمع من الحاضرين ، ويجعل الحاضرين غير فاعلين ، مكتفين بالصمت كغيرهم ، مما يدل على أن تيمة الصمت أصبحت مهيمنة ، وفاعلة على شريحة كاملة من المجتمع ، وهو الفعل الذي

---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٩٥ .

يماثل ما يحدث في المتن الروائي من حيث معرفة الفاعل المضاد فيه معرفة دقيقة ، ولكن مع ذلك كانت قيمة الصمت هي المهيمنة تجاه ما يفعله .

كما أنها تبين حال الراوية التي رفضت كل شيء وقررت الهرب من الوطن وجحيمه وجحيم الرجل فيه بشتى أنواعه ، بعد صراع درامي استنزف المرأة وأذاقها أصنافا من الويل تهميشا واغتصابا وقتلا ، وكانت هي شاهدة عليه ، رافضة له رفضا صامتا حينا ومختزلا في كتاباتها الصحفية حينا آخر .

- الجملتان الختاميتان والعنوان

إذا كانت التيمة المهيمنة في عنوان «يوميات مطلقة» هي التحول من الضعف إلى القوة ، ومن الأنوثة إلى الذكورة[1] ، فإن الخاتمة بنمطيها (الفعلي والإضافي) تشتغل دلاليا على هذا التحول ؛ إذْ امتلاك الذات للهوية -من خلال المحافظة على ابنتها- يؤكد بقاءها ذاتا كأم ، ويؤكد عدم عودتها إلى الأب ، كما يؤكد رفض الزواج من آخر أيضا ؛ لأن الزواج من آخر يعني بالضرورة تخليها عن ابنتها التي هي السمة الأولى لأمومتها ، وتخليها عن الأمومة يعني العودة إلى نظام الأسرة الأبوي ، أي الزواج والعودة إلى سلم التسلط من قبل الآخر مرة أخرى بعد أن تخلصت منه ، وكان بإمكانها أن تجرب زواجها من رجل آخر ، فقد تنجح فيه أو تفشل ، ولكن الهاجس الذي ظل يؤرقها يتمثل في هويتها الكامنة في طفلتها ، فإن تزوجت فإنها ستخسرها لأن أباها سيسلبها إياها بفعل القانون ، والعرف السائد ؛ لذلك أصرت على بقائها بعيدا عن عالم الذكورة ، تمارس أمومتها بحرية واستقلال ذاتي .

ومع ذلك فإذا اعتبرنا العنوان أول جملة بدئية للمتن ، وهو أول حامل لقيمة التحول ، فإن الخاتمة تعد صورته النامية لا تختلف عنه إلا في طريقة فعل التحول ، فإذا كان التحول فيه يعني قيام الذات بفعل الطلاق ، والانفصال عن الآخر ، وجعلها فاعلا لهذا الفعل ، فإن الخاتمة تقوم بفعل التحول هذا ولكن بطريقة مختلفة ، إنها تقوم بفعل التعليق بدلا من التطليق ، وهو الفعل الموازي لما قام به الزوج من تعليق لها ومساو له في النتيجة ، إذ لا طلاق ماديا في المتن ، وإنما هو طلاق دلالي رمزي كما تبين سابقاً .

---

(١) ينظر : الفصل الأول من هذا البحث .

أما الجملة الختامية في «تاء الخجل» فإنها تعد انقلابا على العنوان الذي يعد جملة بدئية تختزل سياقات المتن الفكرية والثقافية والاجتماعية ؛ فإذا كانت «تاء الخجل» تحمل هذه السياقات فإن الخجل هو الذل ، والصمت ، وهو الرضوخ لمشيئة الرجل/الزوج/المجتمع . . . إلخ ، وتقبل كل شيء ، وعدم قول شيء ، وهي ذات محمولات انثروبولوجية ثقافية اجتماعية ضاربة بجذورها في القدم (منذ الجواري والحريم) ، مادة أنساقها من الماضي إلى اللحظة الراهنة التي تمثلها يمينة الكبيرة ، والمستقبل الغامض الذي تمثله يمينة الصغيرة ، وتقع الراوية بين الفترتين إذ هي معاصرة ليمنية الكبيرة ، وماضية إلى المستقبل الذي اختزلته حالة الأم المغتربة مع طفلتها يمينة الصغيرة ، وكلها أزمنة مشحونة بصورة مركزة عن المرأة تجعل منها ضحية للتمييز ، إن الأنثى كما ترى «سيمون دي بوفوار»[1] هي ضحية النوع أكثر من الرجل ، ويؤكد «تركي على الربيعو» أن الفارق بين الرجل والمرأة هو فارق أيديولوجي وثقافي قبل أن يكون فارقا بيولوجيا[2] ، خاصة وأن قضية الفرق بين المرأة والرجل تطرح في سياقات رفض لكل ما هو قمعي موجه ضد المرأة ، وناتج عن التسلط المدعم بحجج اجتماعية وسياسية وفكرية تتكئ «على مسلمة «طبيعة الأمور»»[3] كما يرى «عبد الحميد بورايو» . لذلك فإن تمرد الذات المحورية/(خالدة) في آخر الجملة الختامية يعد محاولة منها لاسترداد حقها المستلب ، والخروج على هذه التاء/الصمت/الاحتقار/الذل ، بتقديم حل لهذا التحول ، وهو الهروب/ الرحيل/ المغادرة بحثا عن الاستقرار ، وتفلتا من المعاناة التي لا تطاق من وجهة نظر السرد ، ليأتي الانقلاب بين الحالة الأولى الكامنة في العنوان (البقاء ، والرضوخ) والحالة الختامية في النهاية (الرحيل/رفض الرضوخ . .) .

---

(١) سيمون دي بوفوار ، المرأة باعتبارها الآخر ، ضمن كتاب : النوع- الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف ، مقالات مختارة ، تـ : محمد قدري عمارة ، مراجعة : إلهامي جلال عمارة ، تقديم : هالة كمال ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ع : ٧٣١ ، القاهرة ، ط : ١ ، ٢٠٠٥م : ١٧٧-١٨٤ .

(٢) ينظر : تركي علي الربيعو ، العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط : ٢ ، ١٩٩٥ : ١٤٥ ، ١٤٦ .

(٣) عبد الحميد بورايو ، البطل الملحمي والبطلة الضحية : ١٠٩ .

تلتقي هاتان الجملتان الختاميتان عند تيمة البحث عن تحقيق ذات المرأة في «يوميات مطلقة» ، ورفض الآخر القائم بممارسة الفعل الأبوي ، وانتقالها إلى ممارسة أفعال الذات ، كنوع من ممارسة الفعل الأموسي/المطريركي ، المقابل للفعل الأبوي/البطريركي[1] ، حيث تتحول بموجب هذا الفعل إلى سلطة موازية لسلطة الرجل غير خاضعة له .

وتسعى الذات في «تاء الخجل» -بالمقابل- إلى الانفصال عن الفضاء الذي تعيش فيه وهو موضع الحرمان والمعاناة والموت الذي تملؤه «رائحة الاغتصابات» ، لتتصل بالفضاء الجديد ، موضوع تحقيق الذات المستقلة عن المجتمع باعتباره فاعلا جماعيا يعمل على إعاقة حريتها ، وسلب حريتها وهويتها . ما يجعلها تصر على البحث عن هويتها ؛ لأن «البحث عن الهوية أمر ضروري بالنسبة للمرأة»[2] ، وامتلاكها لها أمر أكثر ضرورة من البحث عنها ، ويأتي هذا البحث عن الهوية ، والتشبث بها في الخاتمتين كإيمان بوجوب فعل التحول ، فالعودة إلى الزوج في «يوميات مطلقة» معناه الذل وخسران الذات وفقدان الهوية من وجهة نظر السرد ، لذلك كان فعل التحول/(عدم العودة والمحافظة على الهوية) أمر حتمي ، إذ هو المحرك الداخلي لها ، والحافز الروحي للقيام به ؛ لأن العودة معناها فقدان الذات في حين رفض هذه العودة يعني امتلاكا لها .

كذلك الأمر في «تاء الخجل» فقد كان وجوب فعل الانفصال عن الفضاء الداخلي والاتصال بالفضاء الخارجي موضوع فقدان الحياة أو امتلاكها ، حيث الوأد/الموت ، ورائحة الاغتصابات ، والتسلط الأبوي في المجتمع ، إذ البقاء في الفضاء الداخلي معادل للموت/صمتا . . وذلا . . واغتصابا . . وخضوعا للهيمنة من قبل الآخر/المجتمع الذي يسلبها حقوقها الشرعية ، فكان الفرار الذي هو الوسيلة الوحيدة للنجاة ، وهو ما تسعى إلى تحقيقه الذات كموضوع قيمة مستهدف ، أو مؤدٍ إلى القيمة المستهدفة/ الأمان أو الطمأنينة .

---

(١) ينظر : المرجع نفسه : ٧٨ ، والأموسي/المطريركي يعني حكم الأم مقابل حكم الأب الذي يُطلق عليه النظام البطريركي .

(٢) سيد محمد السيد قطب ، وآخران : في أدب المرأة : ١٢٣

- الجملتان والمتن

تشترك الجملتان في كونهما تقدمان حلا برغم قسوته، يتمثل هذا الحل في سد النقص الذي نجم عن العلاقة بالآخر، وهو نقص يتم مناقشته طيلة المسارات السردية للمتن الروائي الذي تظهر فيه الذوات فاقدة لمواضيع القيمة/الطمأنينة والأمان، والعيش بتصالح مع الآخر في المجتمع بشكل عادل، إذ في «يوميات مطلقة» يحدث الخلاف بين الذات والآخر نتيجة لمحافظة الذات على هويتها، وحريتها، وعدم خضوعها للآخر الذي تصفه بالقسوة المطلقة، وكما يحدد ذلك السرد:

«ما يؤلمني أنني لم أعرف الأسباب الحقيقية لخلافاتنا إن أسبابها مقنعة، فأنا أرفض الترويض، دون كيشوتة حالمة، يصعب أن أخضع لسيطرة القمع، وهو إنسان قاس ورث القسوة عن أبيه وجده... لم يكن يراعيني أو يرحمني»[1].

تقدم هذه الجملة نقصا أوليا يتمثل في اضطراب العلاقة مع الآخر، ويأتي بعد ذلك رحيل الذات عن بيت الزوجية/كتحول أولي، وعدم العودة إليه/كتحول ثانٍ وهو التحول النهائي في العودة إلى بيت الزوجية، ويستمر النقص بشكل متعدد، وتستمر التحولات التي توسع هذا النقص المؤدي إلى توسيع الهوة بين الذات والآخر/الزوج، فتأتي الجملة الختامية كحسم نهائي لكل هذه السلسلة من الحالات والتحولات التي يمثل فيها الزوج ذات فعل، وهي ذات حالة، وتقدم الزوج بنوع من الانتصار الذكوري برفضه عدم إعادتها عندما وافقت على العودة إليه، لتعكس الأمور لصالحها، وتقدم فيها انتصارا نسويا موازيا لما فعله، برفضه عندما قرر العودة إليها، ومن ثم تأتي النهاية الحاسمة (في الجملة الختامية) التي تمثلت في بقائها أمًّا، وهو الحل الختامي الذي تقترحه الذات في النهاية لسد النقص الحاصل بفقدان الذات، وامتلاكها أخيرا، وهو النقص الناتج عن ممارسات الآخر.

أما النقص الذي يحمله المتن في «تاء الخجل» فهو متعدد، لا يختزل في علاقة الذات بالآخر على تعدده فقط (المجتمع/العم/الأسرة/الإرهاب... إلخ) بل في الذات النسائية في المجتمع ككل، وتكون هي الشاهد الملاحظ لكل ما يحدث لهذه الذوات النسائية، رافضة لها، ولكن بصمت غير فاعل، ويدفعها عجزها إلى اقتراح حل يتمثل في مغادرة الفضاء الداخلي لسد هذا النقص الذي سبب خللا في حياة

---

(١) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ٣٦.

الذات ، وفي حياة النسوة ، نتيجة فقدان الهوية . . ومعنى ذلك أنها قد تخلصت من فعل الفاعل الخارجي ، ليتجلى لها فعل الفاعل الداخلي/الذات نفسها التي تقودها إلى الاغتراب ، وهو الاغتراب الذي ستعيشة وحيدة ، وهذه نقطة أخرى تجمع بين الخاتمتين أيضا ، إذ إن الراوية في يوميات مطلقة ستعيش وحيدة بلا زوج ، وكلاهما اغتراب ولكنه اغتراب مختلف ، فأحدهما اغتراب داخلي والآخر خارجي .

إذن فإن اشتغال نص إبداعي على قضية ما ، أو ظاهرة معينة ، يكون له بالضرورة أثره على عتباته بكيفية أو بأخرى ، وقد تجلى هذا الانعكاس في عتبات روايتي «يوميات مطلقة» لهيفاء بيطار ، و«تاء الخجل» لفضيلة الفاروق ، بشكل لافت للنظر نسويا وسيميائيا ، إذ إنها قد اشتغلت على مناهضة القمع الأبوي في «يوميات مطلقة» بشتى أنواعه ؛ اجتماعيا وفكريا وثقافيا ، وحاولت الإبقاء على هيمنة المرأة ، وتنصيبها ذاتا فاعلة بدلا من الرجل ، عن طريق إحلال السلطة «الأموسية» وإقصاء السلطة «الأبوية» بشتى مظاهرها . وكذا رفض العنف الاجتماعي والقمع الأسري والإرهاب الموجه للمرأة بشكل لافت في «تاء الخجل» الذي انطلق من أول دال في العتبة الخارجية (العنوان) وتناسل حتى آخر دال في العتبة النهائية/الجملة الختامية ، معلنا في كلتا الجملتين البحث عن الحرية ، والتمرد على الوضع القائم ، في سبيل وضع حل بديل يكون فيه الأمر متوازنا أو مستقرا نسبيا .

الفصل الثالث:
علاقة الذات بالآخر وقضايا النسوية

تعددت الحقول المعرفية التي تناولت فكرة «الذات Self» و«الآخر The other» و«الأنا Ego» و«الهوية Identity» ، في زوايا النظر وطرائق التناول(*) ، إلا أنها جميعا تلتقي عند نقاط معينة ، تتمثل في أن تعيين مصطلح ما من هذه المصطلحات يقتضي معه الإحالة إلى المصطلحات الأخرى بالضرورة لأنها متلازمة دائما ، فلا ذات بلا هوية ولا تحديد لذات ما إلا بوجود آخر مغاير ، فهي بمثابة حقل ثقافي يفضي بعضه إلى بعض ليتكامل فيما بينه ، كما أن كل الحقول المعرفية تلتقي عند صياغة مفهوم أولي للذات من حيث هي الأنا كجوهر ، وللأنا التي تعدُّ هي هوية للذات ، ولهوية الشيء باعتبارها الشيء ذاته وما به يكون الشيء نفسه ، وهو هو من حيث تحققه في ذاته وتميزه عن غيره[1] .

(*) تتنوع الهوية من الهوية الفردية ، إلى الهوية الجمعية ، ومن الهوية الخاصة ، إلى الهوية العامة ، والهوية القومية ، كما أنها تأتي من أكثر مصطلحات العلاقة بين الذات والآخر تناولا وتداولا في الحقول المعرفية المتعددة ، فهي في المنطق الرياضي تدل على علاقة بين شيئين ، كل طرف فيها يقوم بنفسه ، وفي علم النفس تثار مشكلة الهوية فيما يتعلق بوحدة ذات الطفل أو الشاب أو الرجل ، أو الشيخ ، رغم اختلاف أطواره وما يقوم به من أدوار ، وفي علم الاجتماع تثار فيما يتعلق بهوية الشخص في الإطار الاجتماعي ، وفي نظرية المعرفة يعد مبدأ الهوية إلى جانب مبدأ عدم التناقض ، والثالث المرفوع هي القوانين الضرورية للفكر المنطقي ، ولا يكون فكرا سليما إلا إذا التُزِمَ بها ، وصيغته هي «ما هو-هو» ، أما من الناحية الميتافيزيقية فقد جعل «شلنج» من الهوية المطلقة جوهر العقل وماهيته [ينظر : عبد الرحمن بدوي ، الموسوعة الفلسفية ، مج : ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط : ١ ، ١٩٨٤ : ٥٦٩ ، ٥٧٠] .

(١) ينظر : جون سكوت ، علم الاجتماع- المفاهيم الأساسية ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠٠٩م : ٢١١-٢١٦ ، وطوني بينيت وآخران ، مفاتيح اصطلاحية جديدة : =

ويرتبط الحديث عن «الآخر» بـ«الهوية» و«الاختلاف The difference» ، إذْ بهما تتضح ملامح «الذات» وتتحدد صورة الآخر الذي يُعد كل ما هو ضدنا وكل ما يقع خارجنا وما يختلف عنا بيولوجيا أو أيديولوجيا أو اجتماعيا[1] . . . ، وهذا التصنيف يبدو إقصائيا ، وفارزا بين الأنواع والأنماط ، فالذات تتحدد من خلال هويتها ، والهوية تعني تميز الفرد عن الآخر من نواحٍ شتّى ، ومعنى أن يتم تحديد ذات عن الآخر أنها تتحدد من خلال تعيين الآخر كُمركز خطر ؛ فـ«خطاب الهوية بطبعه حصري وإقصائي ؛ لأنه يعين الآخر بصفته خصما ، وينظر إليه عدوا ، أو عدوا مرتقبا عبر رسم الدائرة [. . . الفردية]»[2] .

ونقصد بالآخر هنا «الرجل» ، في مقابل «الذات» ، التي تمثلها «المرأة» ، ولا تشكل المرأة ذاتا إلا بقدر وعيها الداخلي بنفسها ، في إطار الوعي بالذات المجنسة[*] ؛ لأنها بهذا الوعي «ستصبح موجودة لذاتها ، وتصبح آخر بالنسبة [. . . إلى الرجل] ، بقدر ما هو آخر بالنسبة إليها»[3] ، فإدراك الذات -كما يؤكد «هيجل»- يستلزم وجود الوعي ، والوعي الذاتي يعتمد أساسا على التغلب على الآخر[4] ، كما أن الذات - من وجهة نظر «أندروادجار» وصاحبه- لا تصبح واعية بنفسها إلا بمقدار ما تستطيع

= ٤١-٤٤ ، ٣٤١-٣٤٣ ، ٧٠٠-٧٠٥ ، وأندرو إدجار وبيتر سيدجويك ، موسوعة النظرية الثقافية ؛ المفاهيم والمصطلحات الأساسية ، تـ : هناء الجوهري ، مراجعة وتقديم وتعليق محمد الجوهري ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ع : ١٣٥٧ ، ط :١ ، ٢٠٠٩م : ٣١٥-٣٢٣ .

(١) ينظر : عصام واصل ، الوعي النسوي في الشعر النسائي اليمني المعاصر ، «مقاس عربي» لـ«سوسن العريقي» أنموذجا ، الرافد ، دائرة الثقافة والإعلام ، حكومة الشارقة ، ع : ١٨٣ ، نوفمبر ، ٢٠١٢م : ٧٩ .

(٢) فتحي التريكي ، الهوية ورهاناتها ، تـ : نور الدين السافي ، وزهير المدنيني ، سلسلة الكوثر ، الدار المتوسطية للنشر ، بيروت-تونس ، ط : ١ ، ٢٠١٠م : ٢٥ .

(*) أي التي تختلف عن الآخر جنسيا ؛ لأن تحديد الهوية والذاتية والأنا ، لا يتأتى إلا بتحديد ومعرفة الغيرية ، وفكرة الاختلاف .

(٣) سو ثورنام ، الموجة النسوية الثانية ، ضمن كتاب النسوية ما بعد النسوية : ٦٥ .

(٤) ينظر : ميخائيل أنوود ، معجم مصطلحات هيجل ، تـ : إمام عبد الفتاح إمام ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ع : ١٨٦ ، القاهرة ، ٢٠٠٠م : ٢٣٩ ، ٢٥٤ .

تخيل صورتها في عيون الآخرين ، وهي الصورة التي يتبنى عليها رد فعلها إزاءهم[1] .

تسعى الكاتبات في نصوصهن إلى إبراز هذا الآخر عبر تصوير «ذواتهن ، نتيجة خسرانهن لرهانات عاطفية تمثل انجراحا للأنوثة ، وللذات الأنثوية في وجدانها كما في ذهنيتها وذاكرتها»[2] ، أو التنبؤ بمصير مأساوي للعلاقة مع الآخر سرديا ، أو إبراز تسلطه وأبويته عند محاولة احتوائه لها ، وعدم الفصل بينه وبينها كذات مستقلة لها خصائصها ورؤاها وأفكارها وحياتها الإنسانية الخاصة ، أو إظهار مدى الغربة بين كل منهما فكريا وفيزيائيا ، أو رسم خط دفاعي مضمر تسعى من خلاله إلى تعرية ما يقوم به من ممارسات ضدها ، بغية تجاوز هذه الممارسات ، أو الإتيان ببديل عنها[3] .

تأتي علاقة الذات (المرأة) بالآخر (الرجل) وفقا لنموذجين اثنين ، أولهما علاقة تجاذب ، والثاني علاقة تنافر ، والنموذج الثاني هو الذي تهتم به الدراسات النسوية ؛ لأنه يأتي نتيجة لمجموعة من الضغوط الاجتماعية والفكرية التي أسسها الفكر الأبوي الذكوري عن المرأة منذ زمن بعيد ، ويجسدها النظام الاجتماعي التقليدي بشتى أشكاله ، مما يدفعها إلى عدم التكيف مع المحيط ، ومن ثم يخلق منها ثائرة عليه ، ويأتي هذا التنافر في عدة صور منها : التنافر العاطفي ، التنافر الفكري ، التنافر الاجتماعي ، التنافر الثقافي .

يمكن مفصلة الآخر -من وجهة نظر نسوية- مبدئيا إلى مفصلين ، أحدهما : الآخر الخاص (الأهل) ، وثانيهما : الآخر العام (المجتمع) ، تربط المرأة بالآخر الخاص علاقة «استعمارية»(*) من قبل الرجل ؛ وهي علاقة تسعى إلى تعزيز الثنائيات التي

---

(1) ينظر : أندرو إدجار وبيتر سيدجويك ، موسوعة النظرية الثقافية : ٧٠٣ .

(2) بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية- أسئلة التحول ، الحداثة ، والخصوصية : ١١٥ .

(3) ينظر : عصام واصل ، الوعي النسوي في الشعر النسائي : ٧٩ .

(*) يدل مصطلح «استعمار» في ماهيته السطحية الأولى على التعمير والبناء ، غير أنه في ماهيته الأيديو-ثقافية العميقة ، يدل على الاحتلال والسطو على ما يمتلك الآخرون بالفعل وبالقوة ؛ لتخريبه أولا ، ومن ثم تدمير أنساقه الثقافية والحضارية ثانيا ؛ بغية وضعه في سياق حضاري مغاير يحدده المستعمر ، وذلك يعني طمس الهوية الأصلية للمستَعْمَر ، وإخضاعه ، وسلب حريته ، ويعني هذا المصطلح في سياقه النسوي أن الرجل يحتل المرأة وفق منظور استعماري ، يسعى من خلاله إلى طمس هويتها التي تحدد بواسطتها ذاتها ، وتطويعها لتصبح تابعة له ، خاضعة لهيمنته ، بشكل جبري يحرم المرأة من حرية الاختيار .

تصب عادة في صالح الآخر ، إذ ترفع من شأنه وتعمد إلى الحط من شأن المرأة ، والمرأة تسعى إلى إعادة الهيكلة لتفرض هويتها المستلبة ، في حين تربطها بالآخر العام (المجتمع) علاقة إشكالية مركبة ، تنزع حينا إلى التهميش والاحتقار ، وحينا آخر تنزع إلى النبذ ، خاصة عندما تقوم المرأة بخرق الأنساق الثقافية السائدة .

وتنهض هذه العلاقة على اتصال قامع بمقموع أو عنيف بمعنف ، يكون القامع ذكوريا أو شبيها به (الأم المسترجلة مثلا) ، ويكون المقابل نسويا ، فبحسب سيمون دي بو فوار «إن مفتاح قمع المرأة يكمن في التشكيل الثقافي لها كآخر»(١) ؛ إذ إن المرأة كان ينظر إليها من قبل الرجل كآخر وفقا للثقافة التي شكلت لديه هذه النظرة ، وهي ثقافة متعددة ، مشبعة بكل ما هو ذكوري متعال ، ينظر إلى القطبين من منظور النقص ، والكمال ، فكل ما هو مذكر كامل ، وكل ما هو مؤنث ناقص ، بل إن الرجل من وجهة النظر هذه هو مركز الكون ومصدر الفعل ، حتى أن هذه الثقافة قد جعلت الأمر من المسلمات فغدا على المرأة أن تسلم به «بل إن المرأة الحقيقية مطالبة بأن تقبل أنها «آخر» بالنسبة إلى الرجل ، ويفرض عليها أن تجعل من نفسها مفعولا . . وأن تنبذ استقلالها الذاتي»(٢) ، وتغدو تبعا لذلك بلا هوية .

وعبر تجلي علاقة الذات بالآخر تظهر قضية الهوية باعبارها ماهية الشيء وجوهره الكائن ، وكما يحددها المعجم الفلسفي فإنها «حقيقة الشيء ، من حيث تميزه عن غيره»(٣) ، وحتى تتميز ذات ما عن الآخر فلا بد أولا من وجودها في سياق حضاري وإيديولوجي ، ثم داخل إطار فردي خاص(٤) ، يجعل منها ذاتا تختلف عن الآخر ، من زاوية ما ، وهي من هذه الزاوية مجموعة من المكونات الثقافية التي تؤطر الذات وتؤسسها فاعلا أو مفعولا في سياق محدد .

إذا كانت الهوية مكونا ثقافيا(٥) فإن ذلك يعني أنها مكتسبة ، وأن للمجتمع

---

(١) سو ثورنام ، الموجة النسوية الثانية ، ضمن : سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية : ٦٥ .

(٢) المرجع نفسه : ٦٤ .

(٣) مجمع اللغة العربية- جمهورية مصر العربية ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، د . ط ، ١٩٨٣م : ٢٠٨ .

(٤) ينظر : فتحي التريكي ، الهوية ورهاناتها : ٢٤ .

(٥) ينظر : سو ثورنام ، الموجة النسوية الثانية : ٧١ .

نصيبا في تكوينها ، وتحديد أبعادها ، وقوانينها ، وكيفياتها ؛ وهو ما يجعل المرأة مستلبة بشكل أو بآخر ؛ لأنه يحدد كيف تكون ، وما ينبغي أن تكونه ، ولماذا تكون على نمط معين يختاره ، ويقوم بتحديده مسبقا ، وهي بذلك تظل تعاني الاستلاب والدونية المسلطة عليها بالفعل الأبوي ، وبالقوة الثقافية ، ما لم تكوّنْ هويتها بنفسها ، حتى تغدو ذاتا لا آخر ، مقابل الرجل الذي يعد هو الكائن المتعالي ، وهي الآخر الأقل منه ، ومن ثم تفكيك هذه النظرة كليا لتقوم بتأسيس هويتها بعيدا عن النوع ، وعن التحيز الجنوسي ، والتنميط ، والنمذجة ، وتقنع المجتمع بذلك ، حتى تسود النزعة المتكافئة القائمة على أساس وجود ذوات تتساوى وتتكامل ، بدلا عن النزعة المركزية المذكرة القائمة على فكرة القطب الواحد .

ومن خلال التأمل المتأني في أنماط العلاقات الإشكالية بين الذات والآخر (الخاص تحديدا) ، يمكن مفصلتها مبدئيا إلى أربعة مفاصل ، أولها «علاقة تقليدية» ، وهي العلاقة الهرمية التي رسمها المجتمع وحددتها الأنساق التاريخية والثقافية والاجتماعية المتعددة منذ زمن بعيد ، وما تزال تلقي بظلالها حتى اللحظة ، ويمكن أن نسميها «علاقة احتواء» ؛ إذ تكون المرأة محتواة ويكون الرجل محتويا لها ، أما الثانية فإنها «علاقة تنافر» ، نتيجة للصراع الأيديولوجي الناجم عن تسلط الرجل ، وممارساته ضدها أو العكس ، أما الثالثة فإنها «علاقة تواؤم» وتعايش بينهما وهي «علاقة سوية» ، تقوم على التكافؤ ، والتشارك في كل مناحي الحياة ، وهي نادرة ، ولا يمكن اعتبارها نسوية ؛ لأن النسوية هي التي تعيد النظر في العلاقة التقليدية بين الذات والآخر وفق منطق المساواة ، وتحاول خلق التوازن ما بين القوى المتصارعة ، التي يمثل فيها الرجل الفاعل ، وتمثل فيها المرأة المفعول ، وهي بذلك تظل في صراع دائم وهمّها الأول هو استعادة هويتها ، وكشف ممارسات الرجل التي يمارسها ضدها ، بشكل أو بآخر ، أما الرابعة فإنها «علاقة شبيهة بالسوية» ، من حيث غياب الصراعات بين الرجل والمرأة بالرغم من كونها تقبع في سياق هامشي ، وتتلقى العنف في كل لحظة ، وهي «علاقة خضوعية» ، تسلّم فيها المرأة بالأمر الواقع ، ولا تحاول المناقشة أو التفكير في إعادة النظر فيه ؛ لأنها نمطية بحكم ما فرضته عليها الثقافة ، وبما مارسه عليها الرجل (فردا ومجتمعا) ، من ضغوط ، فهادنت من ثم الوضع على علّاته إيثارا للسلامة .

إن المرأة في الأعمال الروائية المدروسة تعمل على إعادة الخلخلة للأنساق المتعلقة

بسؤال الذات والآخر (تاء الخجل) ، وإلى تعريتها (اكتشاف الشهوة ، ويوميات مطلقة وملامح) ، وإلى الانتقام منها بشكل قاس (قبو العباسيين) ، وفي المقابل يقوم الرجل بالاشتغال على الأنساق الثقافية المؤسساتية ، فيكرس عنفه بأشكال متعددة منها الاغتصابات (تاء الخجل ، اكتشاف الشهوة) ، والمتاجرة بجسد الزوجة لتحقيق مآرب يستفيد منها الزوج (ملامح) ، والسطو على ممتلكاتها وتحويلها إلى الضياع (لم أعد أبكي) ، أو القيام بالنبذ الاجتماعي من قبل الأب والمجتمع ككل (يوميات مطلقة ، والكرسي الهزاز) أو التنافر المعرفي والوجودي بينهما (نخب الحياة) ، أو التنميط والنمذجة والتعالي والنظر إليها على أنها مجرد خادم (تاء الخجل)(*) .

بينما تتمثل الذات في المرأة يكون الآخر هو الرجل ، ويأتي تحديد الذات ومكانتها مقارنة بالآخر ومكانته ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن البحث سيتناول علاقة الذات بالآخر الخاص (داخل الأسرة) ، ويكتفي منها بعلاقتها بالأب أولا ، وكذا بالزوج ثانيا ، باعتبار الأول أساس البنية الاجتماعية البطريركية/الأبوية ، وكون الثاني امتدادا وممثلا ثانويا له . ومع أن علاقة الذات بالآخر(**) قد تناولتها الفلسفة وعلوم الاجتماع والثقافة ، فإننا سنكتفي هنا بتناولها من زاوية نظر نسوية ؛ ابتغاء الوصول بشكل مباشر إلى الأهداف المتوخاة من الدراسة ، وتتمثل أبرزها الكشف عن شكل علاقة المرأة بالرجل ومحتواها وأسبابها ونتائجها ، أي إن المقاربة هنا ستكون ذات خلفية «نسوية» ، «ثقافية» ، بدرجة أولى .

أ- علاقة الذات بالأب.. التنافر الاجتماعي وتقويض السلطة

يرمز الأب -في سياقه الأيديولوجي- إلى السلطة والسطوة والهيمنة ، فهو رأس الهرم الاجتماعي وهو السيد ، في حين يرمز في السياقات الاجتماعية الطبيعية إلى

(*) لن نتناول هذه الأعمال كلها ، ولكن سنتناول منها ما يهيمن عليه الموضوع قيد الدراسة ، ويصب في إطار النظرة الكلية للقضية .

(**) تم التطرق إلى علاقة الذات بالآخر في السياقات المعرفية المتعددة انطلاقا من سياقها الكوني العام ، منطقيا وميتافيزيقا وانطولوجيا وتاريخيا وسيكولوجيا وسياسيا . . . إينظر «فتحي التريكي ، **الهوية ورهاناتها : ٣٥-٥٠**» ، في حين تتطرق إليها النسوية من بعدها الأيديولوجي الخاص ، المتعلق بسؤال علاقة المرأة بالرجل/المجتمع ، داخل النظام الأبوي بشتى مفاهيمه .

الألفة والمحبة والرحمة . . . وقد تتشكل علاقة الذات به انطلاقا من ممارساته وأفعاله الصادرة باتجاهها ، فيكون كل ما تقوم به تجاهه رد فعل عليه ونتيجة له ، وفي الروايات قيد القراءة يظهر أن التنافر بين الذات والأب هو بؤرة العلاقة بينهما ، إما لإهمال الأب أو لتسلطه أو لسطوته أو لتعامله الفظ مع الأم ومع الذات أثناء الطفولة ، فينمو معها الانشراخ حتى تكبر ، فيكون الناتج الكلي لهذه العلاقة هو الكره المركب للأب ، وتحطيم مصدر سلطته كليا ، وخلخلة صورته ، رفضا لعلاقة التبعية معه ، واحتجاجا على ما يقوم به من أفعال ضدها ، ويتم ذلك بتحويله إلى مُقْعَد وانتهاك كرسيه الذي يعد «رمز أبوته وعظمته»[1] (الكرسي الهزاز) ، أو تحويله إلى صامت لا يتحدث (يوميات مطلقة) ، أو تحديد مجموعة من صفاته الثقافية والاجتماعية السلبية/غليظا ، قاسيا ، عنيفا . . . أو المهنية/شرطيا (اكتشاف الشهوة) ، عابثا قاسيا مع الأم وعنينا (قبو العباسيين) ؛ مما يجعل حضوره مشوشا ، إلا أن هذا الحضور للأب باعتباره رمزا للرجل بشكل عام لا يعني «ممارسة رد الفعل من قبل المبدعة العربية ، أو المواجهة بالمثل ، وإنما يعني خلق نوع من المصالحة وجعل الرجل يشعر بالعجز المادي - المعنوي الذي تعيشه المرأة تاريخيا ، وأيضا من أجل صياغة الرجل سؤلا من خلال تفتيت القيم التي تعتمدها الثقافة السائدة في تلقين مبادئ الرجولة»[2] .

وتبعا لذلك تأتي علاقة الذات بالأب[*] في الروايات قيد الدراسة في نمطين ،

---

(١) محمد نجيب العمامي ، خطاب الحرية في خطاب المرأة بتونس ، ضمن : الكتابة النسوية : التلقي ، الخطاب والتمثلات : ٦٦ .

(٢) زهور كرام ، السرد النسائي العربي -مقاربة المفهوم والخطاب ، المكتبة الأدبية ، شركة النشر والتوزيع - المدارس- الدار البيضاء ، ط : ١ ، ٢٠٠٤م : ١٦٥ .

(*) تحمل علاقة الذات (الابنة هنا) بالأب حمولة رمزية مكثفة من زاوية نظر نفسية ؛ وذلك لما شحنها عالم النفس «فرويد» بأبعاد نفسية مستمدة من الأبعاد الأسطورية ، فعلاقتها بالأب من وجهة نظره تندرج تحت ما يسميه بعقدة «إليكترا» ، وتحيل هذه العقدة -فضلا عن سياقها الأسطوري- إلى التعلق اللاواعي للفتاة بالأب وميلها إليه جنسيا ، وغيرتها عليه من الأم ، إلى حد كراهية هذه الأم ، ويقابلها عند «فرويد» نفسه عقدة أوديب التي تشير إلى تعلق الطفل بأمه جنسيا في السنوات الأولى من حياته ، [ينظر : سيجموند فرويد ، الموجز في التحليل النفسي ، ت : سامي محمود علي ، وعبد السلام القفاش ، تقديم : محمد عثمان نجاتي ، مراجعة مصطفى زيوار ، الهيئة العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، د . ط ، د . ت : ١٤٢-١٤٤] .

الأول تكون علاقة مباشرة قائمة على فعل ورد فعل مضاد له وناتج عنه، قد يكون الأب هو القائم بالفعل وتقوم الابنة برد الفعل الذي ينبني عليه انشراخ العلاقة بينهما كما هو في «الكرسي الهزاز»، أو الابنة هي من تقوم بالفعل وما يقوم به الأب هو رد الفعل على فعلها، وتكون العلاقة منشرخة بناء على ذلك، كما هو في رواية «يوميات مطلقة»، أما النمط الآخر فتكون العلاقة فيه بينهما مضطربة نتيجة لما يرتكبه الأب ضد الذات من عنف ذكوري (اكتشاف الشهوة)، أو ضد الأم وينتج عنه انشراخ لا يلتئم أبداً، (روايتي «لم أعد أبكي» و«قبو العباسيين») . . . وستحاول هذه الدراسة استكناه علاقة الذات بالأب في هذه الأعمال بناء على تحديد علاقة الفعل ورد الفعل وما ينتج عنها .

أولاً: علاقة الفعل ورد الفعل

في رواية «الكرسي الهزاز» لـ«آمال مختار» تبدو علاقة الذات (الابنة/منى) بالآخر (الأب/حامد عبد السلام) هي محور السرد، وحافزه الرئيسي؛ إذْ تنعكس نتائج علاقتها به على سائر علاقاتها بالآخرين، ابتداء بالذات نفسها، ومرورا بالعشيق، وصولا إلى الزوج أخيراً، فهي لم تتزوج إلا لترم علاقتها بالأب:

«لولا هذه الظروف التي جدت هل كنت أقبل فكرة الزواج أصلا؟ لولا أملي في أن أبي قد يغفر لي ما كنت سمحت لهذه الفكرة بأن تتسلل إلي»[1] .

ولم تعشق «مجدي» إلا هربا من العزلة والوحدة التي فرضها الأب في البيت»:

«في السنوات الأخيرة قبل الحادثة ذبحني بسكين صمته . . لم نكن نتحدث إلاّ في الشؤون العامة للبيت والحياة التي تجمعنا بحكم هذه العلاقة الواضحة حتى الإبهام: الأبوة!»[2] .

كما أنها لم تفكر في ترميم البيت بدلا عن الأب إلا رغبة في غفرانه:

«لقد كان والدي ينوي ترميم السقف هذا الصيف . . سأنجز المهمة . . لعل ذلك يفتح لي باب الغفران»[3] .

---

(١) آمال مختار، الكرسي الهزاز: ١٧ .

(٢) آمال مختار، الكرسي الهزاز: ٨ .

(٣) المصدر نفسه: ١١ .

ولم تعش قلقها الوجودي إلا نتيجة لممارسته تجاهها منذ طفولتها وعند نضجها :

«منذ انتبهت وجدته لا يفعل شيئا سوى أن يلف جسدي بالإهمال والحرير .. ويجلد روحي بالسوط . في خلوتي أرفع الرداء تلو الرداء فتتبدى الروح مختومة بوشام الذكرى .. يوم عثر عليّ ألعب مع أبناء الجيران .. ويوم مزقت صفحة من أحد كتبه بالمكتبة لأستعملها في ملف مدرسي .. ويوم شكتني أمي إليه لما اكتشفت أني قصصت شعري الطويل وتزينت بمكياجها .. كم تمنيت لو أنه ضربني بيده أو بعصاه بدل أن يضربني بسياط كلماته ومحاضراته الطويلة التي أظل خلالها أرجف كالقصبة في العاصفة بينما تهطل أمطار الخوف بين فخذيّ .. تسبق القسوة كلماته فتفتح لها الطريق مباشرة إلى أرضية روحي الطفلة الهشّة .. تتوغل الكلمات حارقة .. تلتصق بالروح .. فتظل منقوشة .. أقرؤها الآن بوضوح شديد فتعود إليّ تلك الرجفة .. وتهجم الرغبة في التَبول .. فأسرع إلى الحمام»[(١)] .

ويظهر جليا أنها حينما تتحدث عن نفسها يكون الأب هو الحافز الرئيسي لهذا الحديث ، وتعقد مقارنة بين فعله وفعلها دائما ، وتتحدث بالضرورة عنه ، وحينما تتحدث عن العشيق أو معه يحدث الفعل نفسه ، وكذلك مع الزوج ، فالأب لا يغيب عن مدارات الحكي ، وأشكال العلاقات الداخلية والخارجية التي تنشأ بينها والآخرين ، فبه يبدأ السرد وإليه ينتهي ؛ إذْ يظهر أول مرة منذ الإهداء الذي يختزل أبعاد السرد كلها ، وأشكال الصراع بين الذات والآخر ، حيث تبدو العلاقة منذ هذا الإهداء مشروخة ، تقوم على الفصل بينهما فصلا بيولوجيا ، قائما على إفراغ العلاقة من محتوى رابطة الدم (الأبوة) ، فتوجه الإهداء إلى الأب باسمه (حامد عبد السلام) مجردا من هذه الرابطة ، وتبرز علاقة الحضور والغياب ؛ الغياب في الحضور ، والحضور في الغياب :

«الإهداء : إلى حامد عبد السلام

في النهاية ، أجدني دائما وحيدة!

وحيدة حتى العزلة ، أرتب في بيت نفسي أشيائي ، آلامي وأحزاني ، أفراحي وجنوني .

---

(١) المصدر نفسه : ٨، ٩ .

لماذا إذن ، أحتاج أحيانا وبشدة ، إلى ذلك الأحد/الآخر الذي أعرف جيدا أنه لن يستطيع أبدا أن يكون أنا ، وأنني سأظل في حضرته وحيدة!!!؟»[١] .

يعكس هذا الملفوظ/الإهداء حقيقة جوهرية تمتد في سائر مفاصل المتن الروائي ، وهي حقيقة الوحدة التي تعيشها الذات في حضور الأب بشكل خاص والآخر بشكل عام ، وكما تعيشها منذ البدء في حياته تعيشها في النهاية عند موته بدونه ، إذ تقرر العزلة نهائيا بعد ذلك ، بالرغم من حاجتها الكبيرة أحيانا للآخر ، غير أنها لا تشعر في حضوره إلا بالوحدة ؛ ففي لحظات حضوره يشكل لها وجعا بصمته ، ويذبحها بتخليه عنها ، وفي غيابه يشكل لها وجعا كذلك ، إنه مصدر ألم حتى في لحظات عجزه وغيابه يتحول من كائن خارجي إلى كائن لصيق بالذات من الداخل ، نتيجة لممارساته المليئة بالتجاهل ، وأفعاله التي لم تعد تفارقها وأصبحت جزءاً من مكوناتها الاجتماعية والفكرية :

«ظلّت نظراته الأولى التي كان يحدجني بها معلّقة في الفضاء كخنجر سينفلت في كل لحظة لينغرز في روحي فيسيل الوجع على خدود القلب دموعا سوداء ، أغرق في بركة الصمت ، وألوذ بالتهويم أدلي صنارة يأسي علّني أفوز بالنسيان ، إلا أن قراره كان الذبح . إنّه كعادته قادر على القطع حتى وهو بارك في العجز .»[٢] .

يتجلى عنفوان فعل الأب وقسوته على الذات من الداخل ، كما يعكسه ملفوظها عبر قيم تدل على العنف في أبهى تجلياته ، (نظراته . . . كخنجر ، ينغرز في روحي ، الوجع . . . ، أغرق ، قراره كان الذبح ، القطع . .) ، وهي قيم منها ما يمثل صفات للأب في ذاته ، ومنها ما يمثل صفات لأفعاله ، ومنها ما يمثل صفات لنتائج أفعال الأب ، وكلها تؤدي إلى تجسيد حالة العزلة لدى الذات وتبئر الوضعية التي تصيبها بالوجع .

بناء على ذلك يشكل الناتج العام لعلاقتها معه مبدأ الكراهية من قبلها له ، وهي بمثابة رد الفعل النهائي ، نتيجة لأسباب أفرزها القصور في التربية العامة ، والتنشئة الخاطئة ، أو القاصرة من قبل الأب -من وجهة نظر الابنة- ، إذ كانت التربية موجهة

(١) المصدر نفسه : ٥ .

(٢) أمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٨ .

نحو محور واحد هو الفكر، وأغفلت المحور الأهم وهو الاهتمام بالجسد وما يترتب عليه؛ حيث فضل الاهتمام بروحها وتنميتها فكريا دون الاهتمام بها جسديا أو تبصيرها بنتائج التصرفات الخاطئة مع الجسد، بالإضافة إلى العنف الذي كان يمارسه ضدها فيجعلها تتبول في ملابسها.

والملاحظ أنه حينما يكون الفعل ناتجا عن الأب تعمد الذات إلى توسيع أبعاد الهوة التي أفرزتها ممارساته، وهي ممارسات كانت غير مقصودة -كما يوضح ذلك السرد- ولكنها ناتجة عن وعيه الثقافي والرواسب الاجتماعية والفكرية في ذهنيته، التي تتمثل في نبذ جسد المرأة الذي جسدته الثقافة الذكورية مصدرا للخطيئة ومحورا للشر[1]. إن الأب يتحرك وفق الذهنية الذكورية الكامنة في اللاوعي، وهي ذهنية توجه سلوك الفرد ليتماهى مع السلوك القائم على الوعي الجمعي؛ ووفقا لذلك تنعكس صورة الأب النهائية في السرد باعتباره مؤسسة ثقافية سليلة وعي ثقافي موغل في النسقية والنمطية. فإذا كان التنافر بين الذات والأب رد فعل قائم على فعل الأب فإن الأمر يتحول فيما بعد، وتحديدا حينما تقوم الذات بالفعل -(ممارسة الجنس مع أحد تلاميذها/ «مراد» فيكتشف الأب ذلك)- ويكون فعل الأب -(النبذ، والهجر، والتجاهل...)- رد فعل عليها، وتتخذ العلاقة بينهما إثر ذلك منحى عدائيا إذْ يظل الأب طوال الوقت شاردا صامتا يشيح عنها بوجهه، ويشعرها بأن أمرها لم يعد يهمه البتة، فحينما قام الأب بالفعل نجد أنها لم تسع إلى رأب الصدع بينهما، بل عَمَدَتْ إلى توسيعه، أما حينما قامت هي بالفعل فإنها قد سعت كثيرا للتقرب منه وتقديم قرابين الغفران والاعتذار ولكن دون جدوى:

«وبعد أن كان والدي -ومنذ أن استفاق وعاد من المصحّة إلى البيت- ينظر في عيني بتحدٍّ، وبسؤال ساذج: لماذا فعلت ذلك؟ قرر فجأة أن يكفَّ عن النظر إليّ فأصبح كلّما حدثته يغمض عينيه، أو ينظر بعيدا عني.. لا يشير ولا يردّ، لا بيده ولا بنظراته على ثرثرتي المتدفقة كنهر في محاولة يائسة للغفران..»[2].

إن الصمت هو السلاح الذي يستخدمه الأب ردعا لها، وهو -كما يشير إلى

---

(١) ينظر: خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب-بيروت، د. ط، ١٩٩٩م: ٣٧.

(٢) آمال مختار، الكرسي الهزاز: ٧.

ذلك السرد- سلاح أكثر قسوة من الفعل الحسي المباشر كالضرب أو الصراخ مثلا ، وهو صمت يمتد إلى ما قبل الحادثة ، ويشغل -زمنيا- السنوات الأخيرة لما قبل الحادثة ، إذ قرر الأب فيها أن تكون العلاقة جافة لا يحركها سوى المسائل الرسمية العامة للبيت والحياة ، ويتجاهل الشؤون الاجتماعية الخاصة به كأب تجاه ابنته فيتولد لديها انعكاس سلبي داخليا تجاه ذاتها والأب والعالم :

«في السنوات الأخيرة قبل الحادثة ذبحني بسكين صمته . . لم نكن نتحدث إلاّ في الشؤون العامة للبيت والحياة التي تجمعنا بحكم هذه العلاقة الواضحة حتى الإبهام : الأبوة!»(١) .

تحاول الذات بكل قواها أن ترمم هذه العلاقة ، غير أن محاولاتها كلها تفشل ، وهو يصر على نبذها ومحاولة إخراجها من حياته تماما :

«ظلّ حامد عبد السّلام نصف جثة ممدّدة على السرير ، أو جالسا على الكرسي الخاص بالمعوقين بعد أن كان يجلس على كرسي العظمة في مملكته الصغيرة .

في أماسي الصيف أجلسه على كرسيه ، أدفعه أمامي حتى الفرندا أسقيه شايا منعنعا كما يحبّ . . وأنتظر أن يمهد لي ذلك طريق الغفران . . أجلس على الدرجة الثانية من الدرجات الثلاث التي تربط الفرندا بالحديقة وأسترسل في حديث القربان . . أركّب لطيف الكلام لأتسلّل في غفوة من صده إلى قلبه الذي كنت أتربع فيه . . ثم طردني منه ذات لحظة هي . . أحدثه عن الجيران والأحباب الذين يسألون عنه بالتلفون بعد أن ملّوا زيارات المجاملة فكفوا عنها . . بينما يسرح هو بنظراته في الحديقة التي جفت أزهارها ونباتاتها . . ثم يحوّل بصره المخذول إلى الأقفاص الفارغة بعد أن أطلقتُ عصافيرها التي كان يربيها»(٢) .

تتزامن لحظات التحول الكبرى في علاقتهما مع تحول حالة الأب صحياً ، وهو التحول الذي طرأ على شخصية الأب وعلى العلاقة معا ، إذ جاء مرضه وإعاقته ليفصلا بين ما قبل وما بعد ، وقد أعجزه عن الحركة والفعل ، مما أثر «في تعطيل حركته داخل النص وكأن هذا العجز ما هو إلا عجز سياقي داخل النص ، يسهم في

---

(١) آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٨ .

(٢) المصدر نفسه : ٧ .

رمزية عجزه خارج النص»[١] ، ومع أن عجزه قد منحها حرية التنقل والمبيت خارج البيت[٢] ، سيما في حال عدم سؤاله عنها ، إلا أنه ظل قابعا رمزيا بداخلها ، تشعر به مع غيابه عنها واقعيا ، فظلت حاملة لفعله داخليا ، بعد أن رسخه مدى حياتها معه ، مما صعب عليها نسيانه ، وقد تولد لديها عقب ذلك ما يشبه الهوس الداخلي به .

تجسد الذات في هذا السياق صورة ثقافية نمطية سلبية عن الأب الذي يعتبر الابنة مجرد جسد فقط ، فلا يشاركها همها ، ولا يعمل على إكساب العلاقة بينهما مزيدا من الشفافية والمصداقية ؛ لتكون قائمة على الحب والمشاركة في كل شيء ، وهذا الفعل الأبوي قد زرع اضطرابا نفسيا وقلقا اجتماعيا لدى الذات ، ولّد لديها عدم التواؤم مع الآخرين (العشيق/الزوج . . .) ، فانشرخت علاقتها بعشيقها وعشقت غيره وعبثت بعد زواجها مع صديق زوجها كانتقام من الزوج والأب والعشيق .

يتجلى منطق الفعل ورد الفعل نفسه في رواية «يوميات مطلقة» ، مع الاختلاف في الكيفية وبناء الحدث ، وفي الأسباب والنتائج ، فثمة فاصل بين الفعل ورد الفعل المقابل له ، والناتج عنه ، وهو التأزم في العلاقة ، هذه الأخيرة التي تظهر عبر مرحلتين زمنيتين فاصلتين (ما كان وما هو كائن) ، تبلغ ذروتها بالقطيعة الكلية (النبذ) ، ويظهر الأب في الأولى مثاليا ، تقليديا واستثنائيا في المجتمع والأسرة معا :

«كان أبا مثاليا ، وإنسانا فاضلا ، واسع الأفق ، صاحب نكتة ، ذكيا ، اجتماعيا ، حساسا . . . لا أظن أن هناك أبا قدم لأولاده ما قدمه أبي»[٣] .

بالإضافة إلى أنه كان معلما لها ، تَشَرَّبَتْ منه المعارف الذهنية والروحية والفكرية والاجتماعية والمبادئ والمُثُل ، وكيف تكون حرة ، بشخصية واحدة غير مزدوجة .

تعكس هذه الوضعية مرحلة الاستقرار الاجتماعي ، وحالة التآلف بين الذات والآخر ، كان هم الأب حينها تنميتها معرفيا وأخلاقيا . . . إلخ ، وكان هم الذات

---

(١) منصور المهوس ، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية- رؤية ثقافية جمالية ، سلسلة كتاب الرياض ، ع : ١٦٠ ، مؤسسة اليمامة الصحفية بالرياض ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م : ١٩٨ .

(٢) ينظر : الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٣) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٧٥ .

منصبًا على التحصيل المعرفي والفكري .

تقترن هذه الوضعية والفترة الزمنية بفعل دال على الماضي والتحول في إشارته إلى المستقبل المغاير (كان) ، الذي يدل على أن ثمة فعلا قادما سيغير المسارات ويعمل على التحول الكلي سلبا أو إيجابا ، ويعمد إلى قلب هذه المعادلة ، وهو فعل التحول المتمثل في تمرد الذات على الزوج أولا ، باعتباره ثقافة تمارس هيمنتها الذكورية وغطرستها الاجتماعية على المرأة ككائن أنثوي تابع ينبغي له أن يخضع للهيمنة والغطرسة ؛ لأن الثقافة تريد ذلك وتجعل منه قانونا لا محيد عنه كما يصور ذلك السرد[1] بالإضافة إلى حبها لرجل آخر غير زوجها ، وهتك أستار الثقافة الاجتماعية وكشف أقنعتها الزائفة -من وجهة نظرها- فتتحول بناء على ذلك من ذات تقليدية إلى ذات متمردة تجابه الآخر بمسمياته وأشكاله المتعددة :

«وضعتني الظروف عامدة وساخرة في خانة النبذ الاجتماعي ، ذلك لأن ظروفي تراكبت وتراكمت لتدفعني شيئا فشيئا لأصير امرأة متمردة ، لأكشف النقاب عما نود إخفاءه ، لأنني فضحت من حيث لا أدري أخلاقنا الشكلية الزائفة ، وفضائحنا التي اعتقدنا أننا سترناها جيدا بألف حجاب وحجاب»[2] .

«لم يخطر بباله يوما أن ابنته البكر التي تشبهه أكثر من بقية أولاده سترفع راية العصيان والتمرد يوما ، وتصير رغما عنها الابنة الضالة . لم يخطر ببال الأستاذ القدير الذي بنى سمعته الحسنة مدى ثلاثين عاما أنه سيطعن من قبل ابنته البكر التي عشقت رجلا وهي على ذمة رجل آخر»[3] .

انطلاقا من ذلك تتحول علاقتها بالأب فتصبح ابنة «عاقة ضالة ومتمردة» ، وتكتسب العلاقة شكلها الجديد المتمثل في التنافر ، والقطيعة الكلية ، ويصبح الأب بناء على ذلك صامتا ونابذا لها تتنافر عيونهما ولا تلتقي إلا عند الضرورة القصوى» :

«ما كنت أتخيل أن يصيبنا داء الخرس -أبي وأنا- ما عدنا نتبادل الكلام

---

(١) ينظر : الفصل الأول والثاني ، والرابع ، من هذا الكتاب ، وكذا الجزء الأخير من هذا الفصل .

(٢) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٧٨ .

(٣) المصدر نفسه : ٨٠ ، ٨١ .

أبدا إلا عند الضرورة القصوى ، ودائما كنا نقول الكلام الذي لا بد منه دون أن ننظر إلى بعض»[١] .

إن الحافز المحوري لخرقها للمألوف ثقافيا هو الضغط الذكوري الناتج عن ممارسة الزوج ، والقطيعة التي دامت بينهما طيلة أربع سنوات ، بالإضافة إلى تشربها مبادئ الحرية من الأب ، أما الأب فإن الحافز الرئيسي لاتخاذه هذا الفعل فهو ناتج عن الوعي الثقافي الذكوري ، لا عن قناعته الداخلية ؛ إذ كان للوعي الثقافي الاجتماعي دور رئيسي في دفع الأب إلى اتخاذ ذلك الأسلوب كوسيلة عقابية في حق الذات ، ووسيلة تحفظ له ماء وجهه أمام المجتمع ، فانعكست بذلك شخصية الأب المزدوجة التي تخضع للقوة الاجتماعية عند الضرورة ، وتجعله ينسى العقل والمنطق حينما تكون الأصابع موجهة إليه ، «فهو لا يأتي بشيء من عنده كذات مفردة ، وإنما [يقول ويفعل ما] تقول وتفعل الثقافة التي يندرج فيها ، ولا يستطيع باعتباره هوية ذكورية أن يخالفها ؛ لأنه عندئذ بحكم هذه الثقافة لن يبقى أو يغدو رجلا»[٢] :

«أبي الذي كان طوال عمره متصالحا مع ناسه ومجتمعه ، مسايرا للأخلاق العامة والتقاليد ، صحيح كنت أسمعه يناقش وينتقد المظاهر الخاطئة في سلوك الناس وتفكيرهم لكن ذلك كان مجرد كلام ، فلم يصطدم أبدا في حياته مع أحد ، وظل الابن البار ، الرجل المحبوب في مجتمعه ، ولم يخطر بباله يوما أن ابنته البكر التي تشبهه أكثر من بقية أولاده سترفع راية العصيان والتمرد يوما ، وتصير رغما عنها الابنة الضالة ، ولم يخطر ببال الأستاذ القدير الذي بنى سمعته الحسنة على مدى ثلاثين عاما ، أنه سيطعن من قبل ابنته البكر التي عشقت رجلا وهي على ذمة رجل آخر ، صحيح أنه يعرف بأعماقه أن ابنته عاشت سنوات لا هي معلقة ولا مطلقة ، وكان يمكن أن يناقش وضع امرأة مثل ابنته بكل بساطة ، وبذهن منفتح متحرر ، ويجد لتلك المرأة مئة مسوغ ، ويدافع عنها أنها بشر من لحم ودم ، بل إن تعلقها برجل آخر ما هو إلا رد فعل عنيف لسنوات القهر والمشاحنات والظلم ، وكان يمكن أن يقول إن هذه المرأة دفعت دفعا لهذا السلوك

---

(١) المصدر نفسه : ٧٩ .

(٢) صالح زياد ، القصة النسائية الخليجية ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ع : ٧٥ ، شتاء ربيع ٢٠٠٩م : ٧٢ .

وإنه من الخطأ أن يهجر زوجان شابان بعضهما لسنوات ، وإن هذا الهجر اللا إنساني يمهد الطريق للخطأ»[1] .

إن الأب -كما يظهر في هذه الصورة- بنى ممارساته مع الابنة انطلاقا من ممارسات مجتمعه عليه ، فهو ابن مجتمعه الذي «يؤمن بهذا الكلام شرط أن يظل بعيدا عن أولاده وعن ممتلكاته وعن أنانيته»[2] .

من خلال ذلك يبدو أن العائق في استمرار علاقة التآلف بينهما ناتج عن فعل ثقافي تقرره ذكورة الزوج وعن تحول الزوجة من كائن نمطي مستلب إلى كائن متمرد ، على الزوج ، وعلى الأب ، وعلى المجتمع الذي تعتبره مؤسسة أبوية أحادية تكرس الهيمنة والمصادرة والازدواجية في الشخصية .

نستنتج من كل ما سبق أن الذات قد فارقت سياقها النمطي ، بعد أن امتلكت هويتها ، وأصبحت تمارس حقها وتدافع عنه أمام الأب والمجتمع ككل ، وأن لجوء الأب إلى الصمت والنبذ ردا على ذلك يجعل منه عاجزا غير فاعل ، ويكشف صمته هذا عن عجزه أمام ما تقوم به ابنته ، وعدم مقدرته على إقناعها لتعود إلى أنساقه وأنساق المجتمع الثقافية التي يريدها أن تظل حبيسة في إطارها ، ويكشف من جهة ثانية أن الابنة قد تجاوزت عقدة العلاقة مع الأب القائمة على التسليم الكلي بكل ما يريده منها من أفعال سلبية كانت أو ايجابية ، مما يعني أنها قد أصبحت ذاتا بنفسها لا بغيرها ، فاعلة ، وفعلها له صداه ومكانته ، وأن الأب غير قادر على ثنيها أو تعديل فعلها السلوكي وقناعاتها ، وكأنه قد سلم بأن علاقتها النهائية به قد أصبحت قائمة على عدم الخضوع ، لذلك فضل الصمت المنطوي على النبذ الاجتماعي لها .

ثانياً: العلاقة الناتجة عن العنف المسلط على الذات وعلى الأم

تأتي تيمة التمرد على الأب والزوج والعادات والتقاليد والثقافة -التي تقضي ببقاء المرأة طوال حياتها خاضعة للزوج وتابعة للأهل- مهيمنة في رواية «اكتشاف الشهوة» ، وتمثل الناتج العام لعلاقة الذات/باني بالأب ، التي تأتي في ثلاث مراحل ، هي : ما قبل الزواج ، وأثناء الزواج ، وما بعد الزواج ، ويظهر الأب فيها لصيقا بابنه

---

(1) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٨٠ ، ٨١ .

(2) المصدر نفسه : ٨٣ .

«إلياس» الذي يعد امتدادا له وممارسا لفعل العنف ضد الذات بالنيابة ، لا يغيب عنه ، بل إنه يتخذه أداة لتنفيذ بطشه على الذات ، فهو عنيف ومتسلط يحتقر المرأة ويضربها لأي سبب ، كما يظهر ذلك من خلال علاقته بالأم وممارساته ضدها عند صغر الذات :

«كان والدي يفعل ذلك بوالدتي أيضا ، كنا أطفالا ، وكان يمسكها من شعرها ويرغمها على الركوع أمام قدميه ويردد : « . . . حتى تموتي . . . حتى تموتي . . . لم نكن نفهم سر الخلافات بينهما ، كنا نفهم فقط أنه يرغمها على شيء ما ستقوم به حتى الموت»[1] .

وعندما تكبر الذات لا يمارس معها العنف بشكل مباشر ، وإنما يحفز الأخ لممارسة الفعل بدلا منه لأنه امتداد له ، وصورة متطورة منه ، فتخلف ممارسة الأب والأخ اضطرابا مستديما في نفسيتها ، وتظل تتذكر أول حادث عنف مارسه ضدها الأخ بمباركة من الأب :

«كان في الرابعة عشرة حين رآني ذات يوم مع عصابة «أبناء الرحبة» عاد إلى البيت هائجا كثور مجنون ، وأضرم النار في سريري ، وقد كاد البيت أن يحترق يومها بسبب فعلته لولا أن هب الجيران وأخمدوا الحريق ، وقد وقف والدي أمام فعلته مديد القامة فخورا بما حدث وقال أمام الجميع : في المرة القادمة عليك أن تحرق السرير حين تكون نائمة عليه»[2] .

تدفعها أفعال الأب والأخ إلى قطع العلاقة بهما فعليا ، وإبقائها شكليا فقط ؛ إذ تقرر أولا التعلق بالعم تعويضا عما فقدته في إطار علاقتها بأبيها ، وتؤكد أن هذا العم هو الأب الفعلي لها وبموته عرفت اليتم الحقيقي :

«لم يمت عمي للتو ، ظل سبع ساعات يقاوم الموت وفجرا مات . «محبوبة» ترملت ، وأنا تيتمت»[3] .

إنه بمثابة المعادل الرمزي الذي يكشف اتساع الهوة بينها وبين أبيها البيولوجي

---

(1) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ٨٧ ، ٨٨ .

(2) المصدر نفسه : ١٤ .

(3) المصدر نفسه : ٤٦ .

الذي لا تشعر بأبوته وهو معها ، على عكس عمها الذي يعوضها عن مشاعر الأبوة المفقودة .

كما أن العلاقة الضاغطة الصادرة عن الأب بشكل مباشر أو غير مباشر عن طريق الأخ كامتداد له تحرمها من ممارسة عشق رجل ما ، أو بناء علاقة معه لكي تتوج بالزواج ؛ لأنها تخشاهما ، وتخشى رد فعلهما إن هما عرفا بتلك العلاقة ، فتسعى إلى قطعها قبل أن يعرفا عنها أي شيء :

«من جهة كنت أخاف من أبي ، ومن جهة أخرى من أخي إلياس ، ولهذا بترت أكثر من علاقة قبل أن يأخذ أحدهما خبرا بها»[١] .

تقرر عقب ذلك أن تتزوج ظنا منها أن الزوج سيأتي منقذا من معاناتها تلك إلا أنها تكتشف أنه أكثر قسوة وعنفا وتسلطا منهما ، فتعيش غربتها في باريس معه ، وحينما تقرر خيانته تنفيسا عن الكبت والعنف الذي يمارسه ضدها ، تكتشف أن الأب والأخ -كسلطة ومعيق من الاتصال بفعل ما ، وممارسته بحرية- ، ما يزالان قابعين بداخلها كحارسين للقيم والأخلاق ، تخشاهما حتى وهي بعيدة عنهما جغرافيا :

«حتى وأنا هائمة في شوارع باريس ينتابني شعور غريب بأن أحدهما يتعقبني ويراقبني ، فالتفت خلفي أحيانا أبحث عنهما بين الوجوه ، وأتخيلني فأرة تركض في قفص ، بدافع الخوف كنت أغادر الأماكن كلها ، وأخلي الذاكرة من كل الرجال الذين عرفت أو من أي شيء يصنف ذكرا»[٢] .

إنهما يحفران ممارساتهما عميقا في ذاكرتها ، ويوجهان سلوكها من الداخل ، فمع بعدهما جغرافيا عنها يظلان حاضرين نفسيا لديها ، وفي حال غياب الأب عنها يظل حضوره -رمزيا- كمتسلط وضاغط هو المهيمن ، فبرغم غيابه المادي عن حياتها «إلا أنه يظل حاضرا بسطوته ، يشق منطق الوعي ليتبدل غيابه إلى حضور ، ويتحول في النفس إلى رمز من رموز السلطة ، لا يثير حضوره الحنين فحسب ، بل الخوف أيضا»[٣] .

---

(١) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ١٣ .

(٢) المصدر نفسه : ١٤ .

(٣) سوسن ناجي ، صورة الرجل في القص النسائي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط : ١ ، ٢٠٠٦م : ٢١٨ .

مع استمرار ضغط الأب رمزيا/نفسيا وضغط الزوج واقعيا تقرر التمرد عليهما معا ، ويقترن التمرد عليهما بالتمرد على العادات والتقاليد الذكورية والمجتمع والثقافة معا ، فيكون هذا التمرد تحولا مفصليا في حياتها ، نفسيا واجتماعيا ، على صعيد علاقتها بذاتها (تمتلك الحرية وتعي بذاتها والعالم) ، وبالزوج (ترفضه وترفض عنفه وتسلطه وفكره) ، وبالأب والأخ (مجابهتهما بالواقع ورفض أفعالهما) ، وبالمجتمع والثقافة أيضا (تتحدى النظرة الموجهة للمطلقة في الزنقة) ، كل ذلك يكسبها القوة والتحدي في المواجهة ، فتكتسب علاقتها مع الأب في المرحلة الثالثة التي هي مرحلة ما بعد الزواج ، سمة التمرد عليه ، والرفض لأفعاله ، والتحدي والمواجهة للعنف مهما يكن :

«اتخذتُ قراري لأعود إلى قسنطينة وأواجه العائلة بطلاقي من «مود . . .» . عدت وأنا مقتنعة أن «الباب الذي تأتي منه الريح لا يمكن سده لأستريح» يجب كسره ، والوقوف في وجه الريح حتى تهدأ . لقد تعلمنا سياسة الإغلاق منذ نعومة أظافرنا ولهذا نحن نجهل تماما ما معنى الريح ، وما معنى أن تهب وما معنى أن تجرف معها الوساخات والمبادئ المزيفة والأعراف المعلقة كالتعاويذ والتقاليد «الكرتونية»!

عدت وأنا محملة بثورة ، أخبئ جيشا بأكمله بين ضلوعي ، أفكر في النتائج فقط ، دون أن تخيفني بتاتا فكرة الحرب التي ستقوم في البيت والأمراض التي ستصاب بها والدتي من جراء طلاقي ، والعتابات والأسئلة ، ونظرات الشفقة والخزي التي سيلاحقني بها أهل الزنقة .

حين أعلنت المضيفة أننا صرنا في قسنطينة ازددت صلابة ، وحين بلغت البيت تحولت إلى جمرة حارقة ، كانت الساعة تشير إلى الخامسة مساء . أخي إلياس كان يتناول غداءه متأخرا ، أمي إلى قربه كحريم القصر تقشر له البرتقالة ، أبي يدخن سيجارته التي تشبه الحشيش ، المنظر كان مألوفا لديَّ ، منظري هو الذي لم يكن مألوفا لديهم ، بشعر متحرر وماكياج خفيف وسحنة تشبه علامة الاستفهام ألقيت التحية»[1] .

إن خروج الذات (باني) عن سلطة الأب والمجتمع يمثل قطيعة مع العلاقة بين

(١) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ .

الواقع التقليدي المكرس والمفروض عليها، وواقع التحول الثوري الذي تعيشه، وتنوي أن يظل نمطا جديدا في مستقبل أيامها كلها، ويكون رد فعل الأب والأخ والأم معا هو محاولة ثنيها عن ممارسة هذا الفعل، إلا أنها لا ترضخ وتمضي فيه، فيصفعها الأخ بتحريض من الأم، ويقف الأب متفرجا: «والدي لم يتدخل بعد، أظن أنه ورقتهم الأخيرة لأنها المهمة»[1].

يتمثل البعد النسوي في ما سبق في رفضها للعنف، وتحولها من النمطية إلى الثورية عبر التمرد على الثقافة ومجابهة الأهل والمجتمع والواقع، وكشف ممارساته التي تصيب المرأة وتجعل منها متلقية نمطية.

وفي رواية «قبو العباسيين» تتأسس علاقة الذات (خلود)، مع الآخر (الأب)، على منطق غياب الأب وحضوره، إذ يغيب عنها وعن البيت منذ طفولتها: «خلا البيت من أبيها، من البابا الذي تزوج شابة حلوة صغيرة تصغره بعشرين عاما»[2]، ويحضر بعد غياب استمر طويلا حتى وصولها إلى سن الرابعة عشرة من عمرها: «حين بلغت الرابعة عشرة حدث تغير كبير في حياتها لم تتوقعه، فقد رجع والدها يعيش معهم»[3]. وهي علاقة تنبني على قاعدة عنف الأب مع الأم وتخليه عنهما، وذهابه إلى بيتٍ وزوجةٍ آخرين، يمثل ما قام به الأب هنا محور «الفعل»، ويكون رد فعل الذات عليه في شكل كره مبطن له منذ صغرها:

«كانت تصعد في المقعد الخلفي لسيارة والدها، وتتأمل الصبية الحلوة زوجته، وتتخيل أمها مكانها، تعلمت الكره مبكرا، كانت تمقت زوجته، وتكرهه؛ لأنها السبب في هذا الشرخ، وبدأ الحب والكره ينموان متجاورين، متنافسين في داخلها، إنها تحب أباها وتكرهه، لقد تركهم وسبب الألم الشديد لأمها»[4].

إن عنف صورة العلاقة بينها وبينه قائمة على العنف الذي ارتكبه في حق أمها، وما تولد عنه من فراق لها، ومن تهشم نفسي حاد لديها حينما غادرت الأم البيت، ودخلت إلى المشفى العقلي والنفسي. إلا أن الكره للأب ينمو معها بنموها

(١) المصدر نفسه: ٨٨.

(٢) هيفاء بيطار، قبو العباسيين: ٢٠.

(٣) المصدر نفسه: ٢٣.

(٤) المصدر نفسه: ٢١.

الفسيولوجي والسيكولوجي ، وتتسع علاقة التنافر ، وتصبح أكثر توترا عند عودته إلى البيت ، إذْ إنه كما غاب عن البيت مفاجأة ، وسبَّب بغيابه شرخا عميقا في العلاقة ، وفي النسيج العائلي ، فإنه يعود إلى البيت وإلى العائلة بطريقة مفاجئة أيضا ، مليئة بالشك والغموض ، فتصيبها بالاندهاش والريبة ، وفي كلا الحالتين (غيابه حضوره/عودته) تظل ذاكرتها مليئة بالأوجاع العنيفة التي سببها ، لكنها بعد عودته تتخذ منحى جديدا ، إذ تغدو كراهيتها له نواة لكراهية العالم الذكوري برمته[1] . تظل حائرة متسائلة عن كبرياء أمها ، وسر قبولها لعودته بهذه السهولة :

«إلا أن صوت أمها الغاضب اقتحم غرفتها صريحا وقويا :

- أنت لم تندم ، ولم تعد إلا لأنك صرت عنينا .

وأمكنها أن تسمع صفعة قوية ، وصوت والدها يتهدج بالغضب : اخرسي»[2] .

تكتشف الذات سر عودة الأب الذي حاول حجبه وراء حقيقة أخرى ، تتمثل في أكذوبة ندمه ، ومحاولة لإصلاح خطئه ، حينها تصطدم بحقيقة أخرى هي أن الرجل مهما يكن لا يعتبر المرأة سوى وقود احتياطي يلجأ إليه حينما لا يجد مكانا آخر غيره :

«عَرَفَتْ أخيرا لماذا عاد الوالد المصون ، وصلبها الحقد وهي تقول لم يندم إذا ، لقد تركته عاهرته ، أو زوجته الشابة ؛ لأنه غدا عنينا ، فتذكر الاحتياطي الذي يملكه -زوجته الأولى- . . . عاد متذرعا بالندم ليخفي هزيمته ، شكوكها لا يمكن أن تخيب أبدا»[3] .

تسعى الذات في هذا الملفوظ إلى رسم صورة الأب معاقا جنسيا (عنينا) ، فاقدا لذكورته ، تعبيرا عن كراهيتها الصارخة له ، نتيجة ممارسات العنف ضد الأم ، وذلك رغبة ملحة منها في قطع استمراره كعنف موجه ضد المرأة عموما ، فإن إخصاء الرجل (الأب هنا) إنما هو إخصاء رمزي لممارساته ، بوصف الخصاء إفقاد الرجل لفحولته التي

---

(١) ينظر : رسول محمد رسول ، صورة الأب في الرواية النسوية الخليجية- الكره الأنثوي للأب نموذجا ، الرافد ، دائرة الثقافة والإعلام ، حكومة الشارقة ، ع : ١٦٦ ، يونيو : ٢٠١١م : ٨٢ .

(٢) هيفاء بيطار ، قبو العباسيين : ٣٣ .

(٣) المصدر نفسه : ٣٤ .

يباهي بها في معظم الأحيان ، ويعدها محور كل شيء ، وقد كانت في هذه الرواية سبب زواجه من أخرى ، وعندما فقدها عاد إلى أمها من جديد ، وهي عادة ذكورية مهيمنة في معظم المجتمعات التي ترى أن العلاقة بين الذات والآخر لا تقوم إلا على الاتصال الجنسي ، «كل هذه العادات التي طواها الزمن تأتي من فكرة أساسية : أن الرجال متفوقون على النساء ، وأن نرجسيتهم لا تسمح لهم بالمعادلة ، وانطلاقا من نقصها فهي في حالة دونية ، والذي يتحكم بهذه الأفكار ويترأسها : هو معرفة الرجل بأن المرأة لا تملك العضو الذكري فلذلك تحرك في ذاكرته التهديد بالإخصاء- وأن يصبح مثلها»[1] ، إنه إخصاء جنسي تتغيا منه الذات تعطيل فعل الأب الذي بسببه انهار البيت كله رأسا على عقب ، وهي إذْ تعمد إلى تصويره بهذه الصورة إنما تعمد - لا شعوريا- إلى قطع كل هذا التوالد والتناسل والاستمرار البيولوجي والأيديولوجي بقوة الأب إشارة منها إلى الرغبة الملحة في قطع كل عوامل العنف التي أحالت حياة أمها إلى جحيم ، وأحالت حياتها إلى جحيم أكثر من جحيم أمها ؛ إذ انقلبت كل المفاهيم لديها ، وأصبحت كل أفعال الرجال لديها محل شك وكره وانتقام .

إن هذه العلاقة بصورتها المضطربة لها أسبابها التي تتمثل في عنف الأب مع الأم واستهتاره بها ، ولها نتائجها السلبية التي تترك أثرا قاسيا لدى الذات تتمثل في ضياعها وتشتتها الاجتماعي في طفولتها ، وكذا خلق اضطراب نفسي اجتماعي يدفعها دفعا إلى الانحراف ، وممارسة الجنس مع «عقيل» أولا ، ثم مع الألماني «هوليداي» ثانيا ، بدافع الانتقام من الشكل الأبوي الذي أفرزه الأب في ذاكرتها ، وتصل بعد كل ذلك إلى إطلاق قاعدة عامة في حق الرجال عموما :

«هكذا هو الرجل ، خائن ، مخادع ، والذي يذل المرأة ويضطهدها يجب أن تنتقم منه المرأة وتذله كما أذلها عبر العصور»[2] .

أما في رواية «لم أعد أبكي» فإن اضطراب علاقة الذات (غادة) بالأب (أحمد عبد الحي) تعود إلى مراحل طفولتها الأولى ، وتحديدا عندما انفصل والداها ، وغاب الأب عن البيت ليعيش مع زوجته الجديدة . ينتج عن فعل الانفصال (الطلاق) -وما

---

(١) مصطفى صفوان ، وعدنان حب الله ، إشكاليات المجتمع العربي- قراءة من منظور التحليل النفسي ، تقديم أدونيس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م : ٢٢٩ .

(٢) هيفاء بيطار ، قبر العباسيين : ٣٤ .

ترتب عليه من غياب للأب- جمود عاطفي لديها تجاهه ؛ إذْ بغيابه تفقد حنانه وتشعر أنه سبب ما حدث لأمها من انكفاء ومرض وصراع نفسي ، مع أنها تدرك يقينا أن ما قام به الأب بطلاقه لأمها إنما هو رد فعل على الصراع الذي خلقته الأم ، وفرضته نمطا جديدا معه ، وتشكيكها المستمر في مشاريعه(*) ، والذات بذلك لا تبدي أي تعاطف تجاهه ، كما فعلت الذوات في الروايات الأخرى مع إيمانها بأن الأم هي السبب المحوري في الاختلالات التي حدثت في مسارات العلاقة :

«كنت أحمل في أعماقي لا شعوريا عتبا داخليا على أبي كونه لم يحاول لملمة الخلافات التي حصلت بينه وبين أمي ، إلى جانب حرصي على مراعاة مشاعر أمي التي أفنت زهرة شبابها من أجلي ، وقد ظل إحساسي بالوحشة والاغتراب يصاحبني في كل مرة أخطو فيها بيت أبي . . .»(١) .

إلا أنها تنزع صوب التعاطف معه في أواخر أيامه خصوصا حينما يشتد عليه المرض وتقترب أيامه نحو الموت ، كما أنها تحاسب نفسها بعد موته على إسهامها في برود العلاقة بينهما :

«مات والدها ، أخفوا عنها أنه كان يعاني فشلا كلويا ، أمضت مدة طويلة بعد وفاته تحاسب ذاتها : هل كنت ابنة بارة؟! هل كنت مخطئة حين حمّلته وحده ذنب طلاق أمي؟! لماذا لم أحاول تحطيم الحاجز الذي كان بيننا؟! هل كنت مذنبة لأني تطلعت إلى أن يكون لي كياني المستقل؟ هل اقترفت جريمة إن حلمت بأن أكون إنسانة حرة؟ هل كان يخاف أن أتحرر من تحت جلبابه؟ أم كنت على خطأ لأني أردت استباق الزمن ، بالقفز على عادات مجتمعي؟! وما كان يزيد من ألمها إحساسها بأن الكثير من الحواجز بدأت تذوب بينها وبين أبيها قبل أن يختطفه الموت ، لكأن ترقب الموت أو الإحســاس بدنوه ممن نحب يجعلنا نتـهـاون في

(*) حينما مرضت الأم وقرر الأطباء بتر رحمها تضطرب علاقتها مع الأب ، وتخشى منه أن يتزوج عليها وتحيل حياته إلى جحيم ، ويحاول تحاشي هذا الأمر وطمأنتها إلا أنها لا تصدقه ، وفي الأخير يقرر طلاقها والزواج عليها ، ومع أن غيابه كان جسديا إلا أنه ظل حاضرا روحيا عبر دعمه المادي لهم ومنحها هي وأمها المصاريف ، وتوفير وسائل العيش الرغيد لها ولامها .

(١) زينب حفني ، لم أعد أبكي ، ٢٤ .

حقوقنا ، ويدفعنا إلى تجاوز هفواتهم ، والتغاضي عن زلاتهم؟!»[1] .

كما أن دافع كراهيتها وجمود مشاعرها نحوه تنتج -بالإضافة إلى ما سبق- عن رفضه لمشاريعها ، ووقوفه عائقا يمنعها من تنفيذها والاتصال بها ؛ فقد منعها أولا -وبحسه الثقافي النابع من موروثه الاجتماعي- عن إتمامها لدراستها عبر بعثة دراسية خارجية قاطعا في الأمر بحسم ، وحزم أنه لا توجد لديه بنات يسافرن وحدهن مع أنها تحاول اتخاذ أسلوب إقناعي معه حينما تستشهد ببنات أخريات قد سافرن للغرض نفسه إلى دول شتى وهو ما لم يقتنع به فينكسر حلمها :

«حصل أول صدام حقيقي بيني وبين أبي حين صارحته برغبتي في السفر إلى الخارج ، للالتحاق بإحدى الجامعات لدراسة الإعلام- قسم صحافة ، ثار في وجهي قائلا :

- ليس عندي بنات يسافرن بمفردهن ، هذا أمر مرفوض كليا عندي .

رددت عليه في تبرم :

- العديد من زميلاتي سافرن إلى أوروبا وأميركا عن طريق البعثات الحكومية .

- هذا الموضوع خارج نطاق النقاش ، أمامك جامعة الملك عبد العزيز اختاري أي قسم من الأقسام المتوفرة فيها»[2] .

بعد فترة طويلة يحاول تكرار فعل إعاقتها عن تحقيق رغبتها ، عندما تقرر التخلي عن وظيفتها كمكتبية والالتحاق بإحدى الصحف ككاتبة ، غير أنها تقرر هذه المرة أن تتخذ طابعا مختلفا فتصر أمام رفضه ، فتضعه أمام حقيقة إصرارها وتشبثها به فيرضخ لمشيئتها أخيرا ، في حين رضخت هناك لمشيئته :

«صارت في هذه الآونة تلح عليها بشدة فكرة العمل بالصحافة ، وعندما فاتحت والدها برغبتها في تقديم استقالتها ، هب في وجهها وأرغى وأزبد منبها إياها إلى أنها ستخسر كثيرا إذا تركت وظيفة الحكومة ، مقسما بأغلظ الأيمان أنه لن يسعى إلى مساعدتها في أي أمر يخصها بعد اليوم ، ولكنها لم تذعن لنصيحته ولن تلتفت إلى تحذيراتهن ، كان حبها لهذا العالم يلاحقها بشدة ، وقررت بينها

---

(١) المصدر نفسه : ٨١ ، ٨٢ .

(٢) زينب حفني ، لم أعد ابكي : ٢٩ .

وبين نفسها أن تلجأ إلى صديقتها نشوى فهي الوحيدة التي تستطيع تحقيق حلمها، وعزمت على أن تقوم بزيارتها»[1].

«ذهبت غادة لزيارة والدها لإعلامه بعزمها ترك عملها في المدرسة، ولكي تأخذ منه خطاب الموافقة، كرر على مسامعها العبارات نفسها بأنها ستندم على ترك وظيفة حكومية مضمونة من أجل حلم غائم لا مستقبل مضمونا له!! رجته أن يقف إلى جانبها ووعدته بأنها ستتحمل تبعات قرارها مهما كانت عواقبه، طمأنته إلى أنها ستأخذ في البداية إجازة من دون مرتب من عملها لمدة ثلاثة أشهر فترة اختبار لنفسها وقدراتها، ارتاح والدها إلى هذا الاقتراح وكتب لها خطاب الموافقة، وما إن استلمته بيدها حتى تنفست الصعداء، لكنها كانت ناقمة بينها وبين نفسها على هذه الإجراءات متمنية لو كانت تملك حق تقرير مصيرها في كل ما يخص حياتها»[2].

إن الذات -مابين الفترتين وانطلاقا من الفعلين (التخلي عن المشاريع أمام المعيق)- تؤسس لحقيقة نسوية هي أن الذات (المرأة عموما) تنكسر أحلامها وتتوقف طموحاتها ومشاريعها حينما تستسلم للآخر كحاكم مطلق، وتتنازل عن حقها المشروع وتغدو باستسلامها تابعة مدجنة، في ظل علاقة سلبية، وتستعيد هويتها وقيمها حينما تتشبث بأفكارها، وقناعاتها، وتناضل من أجل تحقيقها، وهو ما تعبر عنه الذات هنا بالإذعان في المرة الأولى وفقا للإكراه «أذعنت كارهة لأوامر أبي»[3]، وهي الأوامر التي تمردت عليها أخيرا.

هذه حقيقة تُظْهِرُ بعمق وجلاء مدى خلفية الآخر (الأب) التقليدية، الذي يفضل البقاء مصدرا للسلطة المطلقة التي تنزع إلى سلب الذات حقوقها انطلاقا من مسلمات ثقافية فرضها المجتمع ورسختها العقلية الذكورية حتى أصبحت قانونا لا يحيد عنه الرجل إطلاقا، وإلا أصبح منبوذا. يتفق مع هذه الفكرة فعل انهزام الأب وتراجعه عن إصراره، وأفعاله الثقافية الإقصائية، حينما يسقط فريسة المرض والعجز، فيتخلى عن غطرسته التي مارسها في زمن القوة (الصحة)، فيتسامح مع

---

(١) المصدر نفسه: ٤٣.

(٢) زينب حفني، لم أعد أبكي: ٥٠، ٥١.

(٣) المصدر نفسه: ٢٩.

الذات ويحثها على فعل ما رفضه من قبل ، ولا تعبأ بالوعي الثقافي الذي يتخلى عنه تحت ضغط المرض :

«فوجئت بمكالمة هاتفية من زوجة أبيها تخبرها بأن والدها متوعك قليلا ويرغب في رؤيتها ، فهرعت مسرعة إليه ، كان وجهه شاحبا وبالكاد تخرج الكلمات من فمه ، ظلت غادة تزوره يوميا ، تبدأ نهارها بالذهاب إلى الجريدة حتى الساعة الرابعة عصرا ، ثم تعطف على منزله وتمكث معه بعض الوقت ، ترجع بعدها إلى البيت منهكة فتلقي بجسدها على السرير ، توطدت في هذه الأثناء علاقتها بأبيها ، تغيرت معاملته لها ، فبعد أن كان رافضا عملها في الجريدة أصبح يسألها عن آخر تحقيقاتها ويناقشها في فحوى المواضيع التي تعرضها ، ويحثها على اختيار القضايا التي تهم المجتمع بمختلف طبقاته .»[١] .

يأتي تسامح الأب متأخرا ويقترن بدلالة تخليه عن الموروث الضاغط ، والتعامل بتلقائية ؛ نتيجة لتحول محوري نتج في ثقافته بشكل عام ، بعد أن خلق فعله اضطرابا نفسيا حادا لدى الذات ، ودفعها إلى ممارسة الانحراف منذ طفولتها مع السائق اليمني (زيد) تعويضا عن الحنان والأمان اللذين فقدتهما بغيابه :

«كان زيد في ذلك الماضي البعيد الملجأ الآمن الذي عوضني عن الحضن الأسري الذي فقدته مبكرا خاصة في الفترة التي أعقبت طلاق أمي»[٢] .

إن أهم ما نستنتجه –من خلال هذه الروايات– هو ظهور الأب فيها معاقا إعاقات متعددة ؛ منها ما هو حسي ومنها ما هو معنوي ، (صامتا : «الكرسي الهزاز» ، و«يوميات مطلقة» ، مقعدا دون حراك : «الكرسي الهزاز» ، عنينا : «قبو العباسيين» ، متصلبا متعجرفا : «اكتشاف الشهوة») ، بالإضافة إلى أن روايتي لم «أعد أبكي» و«قبو العباسيين» يربط بينهما الكره للأب القائم على تعامله مع الأم وزواجه عليها .

ب- علاقة الذات بالزوج: رفض التبعية ومحاولة استعادة الهوية

تأتي علاقة الذات بالزوج فاصلة مابين فترتين (ما قبل الزواج وبعده) ، ويكون لعلاقتها بالأب والمجتمع دور رئيسي في تحديد أبعاد هذه العلاقة ومساراتها سلبا

---

(١) زينب حفني ، لم أعد أبكي : ٨١ ، ٨٢ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٤ .

وإيجابا ؛ لأن الزوج امتداد رمزي للأب[1] وللمجتمع ، وبحسب حسين المناصرة فإن «أكثر ما تعاني منه المرأة من الذكورة انتقالها من ملكية الأب المنتج إلى ملكية الزوج المستهلك ، ومن ثم تفرض هاتان الملكيتان عليها القيم الذكورية المضطهدة لها ، وأيضا القيم الحريمية المعجونة بالتعايش مع الواقع الذكوري السلبي ، ومن الضروري حتى تستقر حياتها أن تتقبل هذا الوضع فتتعايش معه»[2] ، إن ارتباط الذات بالزوج يأتي بناء على دوافع داخلية (شخصية) أو خارجية (عامة) ؛ في الأولى تأتي عن قناعة الذات بالآخر ، وفي الأخرى يفرضه عليها الأب أو الأهل فرضا ، وفي كلا الأمرين قد تنجح هذه العلاقة أو تفشل كأي علاقة اجتماعية محكومة بالنجاح أو الفشل ، بناء على التعامل السلبي أو الإيجابي بين الذات والآخر .

لعل أول ما يلفت النظر في إطار علاقة الذات بالزوج من خلال الأعمال السردية قيد الدراسة -باستثناء اكتشاف الشهوة- هو أنها تختار الارتباط به وفقا لرغبة داخلية لا خارجية ؛ ففي «يوميات مطلقة» و«اكتشاف الشهوة» تقرر الارتباط بالزوج هربا من فكرة العنوسة ، بالإضافة إلى القرار العائلي في اكتشاف الشهوة تفر إليه من العنوسة أولا ومن ثم بقرار عائلي ، أي إنها داخلية خارجية معا ، أما في «الكرسي الهزاز» فتلجأ الذات إليه ظنا منها أنه قد يرم علاقتها المشروخة بوالدها ، في حين تتزوجه الذات في «ملامح» بناء على مزج من الدوافع ، أولها رغبة الأهل القائمة على التخلص منها باعتبارها عبئا أخلاقيا ملقى على عاتقهم ، ويخشون من انفلاته في أية لحظة ، وهو ما يعبر عنه بمعية الأم من مشاعر الارتياح لزواجها وتخلصه من عبئ كان يخشى حدوثه منها لما يراه في ملامحها من تطلع ورغبة في التمرد والطموح ، وينضاف إلى ذلك الهرب إلى الزوج من فقر الأهل ، بالرغم من أنها تعلم مسبقا أنه لا يمتلك المال . إذن لا توجد أية مسوغات روحية أو فكرية نابعة عن قناعة كلية للذات بهذا الآخر ، وإنما هي قناعة لغيرها لا لذاتها ؛ مما يجعل ذلك تمهيداً لنهاية الفشل المركب الذي تؤل إليه علاقتها به وبالمجتمع ، وتصبح فيما بعد ناقمة على جنس الرجل بشكل عام .

---

(١) ينظر : سوسن ناجي ، صورة الرجل في القصص النسائي : ٢٤٢ .

(٢) حسين المناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية ، بحث في نماذج مختارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠٠٢م : ٤٦ ، ٤٧ .

يمارس الزوج في الروايات المدروسة عنفا مركبا ضد الزوجة ، فكريا اجتماعيا (يوميات مطلقة) ، جسديا ماديا (اكتشاف الشهوة ، وملامح) . وتشذ الذات (منى) في علاقتها بالزوج «منجي» في رواية «الكرسي الهزاز» عن بقية الذوات ؛ إذ إنها هي القامعة المهيمنة المسيطرة على الزوج ، تنتقم منه ، وتعمد إلى إذلاله وتهميشه على نحو ما سنرى لاحقا .

تتولد عقب هذه الممارسات الذكورية نزعة عدوانية لدى المرأة ، وهي في الغالب دفاعية شفوية[1] ، كما هو في رواية «ملامح» ، فعندما تزداد هيمنة الزوج وتسلطه عليها تدخل معه في مشادات دفاعية شفوية ؛ تشتمه حينا وتعري ممارساته معها أحياناً أخرى ، في حين تدخل الذات في «يوميات مطلقة» معه في خلافات فكرية ، على صعيد الرؤى الرامية إلى التحرر من ربقة الزوج الذكورية ، وتأسيس نفسها ذاتاً لها كيانها واستقلاليتها ، وتظل الذات في «اكتشاف الشهوة» مستلبة ، متلقية للعدوانية الذكورية دون أدنى رد ، بل إنها تتسامح مع الزوج عندما تكون قادرة على إيذائه ، كما حدث بعد أن اعتدى عليها بالضرب المبرح ، وطلبت منها الشرطة أن لا تتنازل عن حقها ولكنها تنازلت وعفت عنه ، أما في الكرسي الهزاز يحاول الزوج التقرب إليها ، والتودد لها بكل الوسائل ، ومع ذلك تتعامل معه بنوع من التعالي والإهمال . ينتج عقب كل ذلك تفكك في العلاقات الزوجية ، وتتفسخ الأسرة ، ويتحول الزوجان إلى أعداء ، أو ما يشبه الأعداء ، وتقوم العلاقة بينهما في معظم الأحيان على الكره المتبادل ، أو الكره من طرف واحد ؛ إذ تعيش الذات في «ملامح» بعد الانفصال حياتها الخاصة كارهة لنمط العلاقة التي جمعتها بحسين ، وتعيش في «يوميات مطلقة» منبوذة من الأب والمجتمع ، تحمل همها وتتحدى الأنساق الذكورية الاجتماعية ، في حين ترفض الذات في «اكتشاف الشهوة» البقاء معه وتواجه مصيرا قاسيا مع الأهل عندما تعود إليهم وتعلمهم بالانفصال بينها وزوجها ، فيضربها أخوها ، ويهملها أبوها ، وتضايقها أمها ، أما في «الكرسي الهزاز» فإنها في الأخير تقرر ضمنيا بقاءها في علاقتها منفردة بعيدا عن الزوج والرجل عموما والبقاء مع ذاكرتها كما تؤكد ذلك في آخر النص ، وتكون النتيجة في جميع الروايات مصيرا

(١) ينظر : عبد الحليم سمعان ، سيكولوجية الحياة الزوجية ، دار الحداثة ، بيروت ، ط : ١ ، ١٩٩٨م : ١٢ .

مضطربا نفسيا واجتماعيا وفكريا لكل الذوات، وتبرز ملامح العلاقة في شكلها النهائي المعلن أو المضمر أنها علاقة تنافرية وصدامية تنبني في البداية ولا تلبث أن تنهار؛ بسبب ما يمارسه الرجل من أفعال (تدميرية)، تسعى إلى سحق المرأة (اكتشاف الشهوة/ملامح) والاستحواذ عليها (يوميات مطلقة)، واستعبادها (الكرسي الهزاز).

في «يوميات مطلقة» تجد الذات –بعد فترة من ارتباطها بالآخر– أن العلاقة التي تربطها به علاقة تقليدية تقوم على التبعية الأبوية الصرفة، بحيث لا يكون وجودها إلا به، ولا يحضر صوتها إلا من خلاله، فتعمد إلى خلخلة هذه العلاقة انطلاقا من فعل غير تقليدي نابع من إيمانها بحقها الوجودي المستقل، أو المكمل للآخر، فلا تسعى إلى شغل مكان الزوج في سلطته، أو القيام بفعله نفسه بحيث تهمشه أو تجعله تابعا لها كما فعل معها هو، وإنما تسعى إلى الانتقال بالعلاقة من حيز الوجود به إلى حيز الوجود بالذات ثم تحاول الارتقاء بها إلى حيز الوجود معه وفقا لفكرة التعايش والمواطنة والاستقلال والحرية التي لا تصادر حرية الآخر، بالإضافة إلى اكتساب الهوية المستقلة التي تتكامل مع هوية الآخر ولا تتنافر معها، انطلاقا من فكرة التكامل فيما بينهما، وإزاحة فعل التعالي والتسلط الذكوريين، وليس التمايز القائم على القطيعة، وبرغم من كل ذلك تفشل في تنفيذ مشروعها الإنساني، ويكون مآل هذه العلاقة والمحاولات الفشل الذريع، ويكون مآل الذات هو النبذ والهجر والعقاب من قبل الأهل والمجتمع؛ لأن الزوج يعاقبها بالتعليق الموازي للطلاق، وهو الفعل الذي يكون مصدر قلق وإزعاج فكري واجتماعي للأهل، فيدفعهم لاتخاذ وسائل ردع ضدها (النبذ والهجر)، فتصبح مهددة في وضعها الأسري، ووجودها الاجتماعي؛ ذلك أن «كلمة «طلاق» تجلب العار»[1].

يتضح من كل ذلك أن الذات لا تسعى إلى الدخول في ثنائية علاقة «الذات ضد الآخر» وفق منظور «امرأة ضد رجل» منذ بداية ارتباطها به، بل بعد أن تشعر معه بالاستلاب، منذ بدء ممارسته لثقافة الإقصاء والتملك، فتسعى نتيجة لذلك

---

(١) عبد الرحمن بن محمد الوهابي، الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية- النشأة والقضايا والتطور، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، د. ط، ٢٠٠٨م: ١٣٨.

«إلى تأكيد ذاتها وحقها عبر تنافس مشروع مع الآخر، ولكن ليس ضده»[1]، أما هو فقد ظهر كآخر، مجسدا للعلاقة الضدية معها منذ البداية، وسعى إلى مصادرة حريتها، إلا أنها -في إطار نمو علاقتها معه، وردا على تعاليه ورفضه لعودتها إليه في البداية، وإنهاء الخلاف بينهما بشتى أشكاله- تتحول إلى «امرأة ضد رجل» سيما بعد مرور أربع سنوات هجر بينهما، وبعد عودته أخيرا إليها من غير قناعة وإيمان بها كذات على نحو ما سنراه لاحقا:

«أنا أرفض الترويض، دون كيشوتة حالمة، يصعب أن أخضع لسيطرة، أو لقمع وهو إنسان قاس ورث القسوة عن أبيه وجده... ولم يكن يراعيني أو يرحمني»[2].

إنها بذلك تدخل في صراع وجودي، وتعيد خلق المعادلة الاجتماعية التي ترى بأن الرجل هو القادر على كل شيء وأن المرأة هي ما دون الرجل في كل شيء[3]، وتعمل على رفضها وإدانتها؛ لأنها ترى العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة قائمة على أساس خاطئ؛ إذ يكون الرجل مهيمناً عليها ومصادرا لحريتها، بطريقة لا تحتملها، فتسعى إلى تفكيكها وإعادة تركيبها من جديد، بكيفية تجعل فيها القوى تتساوى وتتقارب لتتكامل، ولكنها تفشل في إقناع الآخر بجدوى المساواة، والتقارب.

بعد هذا التحديد الجوهري لأبعاد العلاقة في مساراتها العامة -بين الذات والزوج في «يوميات مطلقة»- يظهر سؤال جوهري مفاده كيف تنشأ العلاقة بين المرأة والزوج، وكيف تتحول، ومن ثم ما أسباب تحولها، وما نتائج التحول؟!.

إن علاقة الذات بالآخر -كما أشرنا سابقا- تعكس واقعا زمنيا تتجسد عبره وتكتسب وفقا لما يحدث فيه أبعادها النهائية، ومنعرجاتها التي يفضي كل منها إلى الذي يليه، إنها تتشكل وفقاً لسلّم «الماقبل» و«الأثناء» و«الما بعد»، فما قبل يعكس وضعيتها في مرحلة التعارف التي تتسم بالاستقرار، وهي مرحلة ما قبل الزواج،

---

(١) نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى- في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥-٢٠٠٤)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٤م: ١٩.

(٢) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ٣٦.

(٣) ينظر: كارلا سرحان، صورة الرجل والمرأة بين الإرث الثقافي والواقع، الآداب، بيروت، ع: ٢١، السنة ٥٦، ديسمبر ٢٠٠٨م: ٤١.

ونجد الذات في لحظات استرجاعية تعمد إلى المقارنة بينها في هذه الوضعية ووضعية الـ«ما بعد» ، باعتبارهما مرحلتين فاصلتين في حياتها ، إذ المرحلة السابقة كانت مليئة بالفرح والحب والدفء والآمال العريضة في مستقبل مليء بالاستقرار ، وهي مرحلة صناعة الأحلام والرؤى والمشاريع المستقبلية ، والمرحلة الثانية تتمثل في واقع سقوط الأحلام والمشاريع وانتهائها بانتهاء العلاقة ووصولها إلى المحاكم ، إن الانتقال من طور العلاقة في مرحلة الماقبل إليها في مرحلة المابعد يقترن بتحول دلالي بالضرورة :

«فجأة لمحت من النافذة زوجي ومحاميه يمران ، ويسيران باتجاه الدير ، وشعرت بغصة قاسية وتذكرت يوم سافرنا معا إلى بلودان ، في مثل هذا الوقت من السنة ، في كانون ، ولعبنا بالثلج كالأطفال ، وحكينا بإسهاب عن المستقبل . . . لم نكن نمشي كنا نقفز متلاصقين ، غير آبهين بكانون وثلوجه ، وبرده ، . . . كانت السعادة تطفح من قلبينا ، وتنفلت من شفاهنا بضحكات ما كنت أعلم أننا سنغتالها يوما ، وفي طريقنا لفت نظري دمية جميلة جدا تثير الضحك . . . وبعد لحظات غافلني قليلا . . وعاد بعد دقائق يحمل لي الدمية الحولاء التي شدتني بتعبيرها المضحك . . . وسألني ماذا ستسميهنا؟ فقلت : بوبو . . . وتذكرت بأسى أن بوبو تخلعت وتشوهت كما تشوهت علاقتنا تماما . كيف يمكن لعلاقة بهذه الحلاوة أن تنتهي إلى المحاكم والدعاوى ، وتسعى إلى الطلاق! محكمة البداية والهجر والاستئناف ، وبعدها التمييز وبعدها الدمار الكلي لكل ذكرى جميلة»[1] .

يظهر من تفاصيل هذا الملفوظ أن العلاقة نامية متحركة ولا يمكن صياغتها بشكل ثابت ؛ لأنها مستمرة ومتطورة تكتسب أشكالها من طبيعة متوالية الأحداث والظروف التي يمران بها ، والناتجة عن التعامل فيما بينهما . . تنمو شيئا فشيئا إلى أن تصل إلى ذروة الاكتمال الذي يكلل بالزواج في البداية ، ثم تنحدر إلى الانفصال الذي يكلل بالقطيعة في النهاية ، فتصبح في مستوى الماضي (كانت) ، والحاضر (رأيته) ، والمستقبل الحامل لقيم التدمير لكل ما سبق في مراحل التآلف (الدمار الكلي لكل ذكرى جميلة) .

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ .

تتشكل العلاقة حينئذ من قطبي الاتصال والانفصال ، وما بين هذين القطبين تكمن المفارقة ما بين الفرح (الماضي) والحزن (الحاضر) والفشل (المستقبل) ، يتوازى ذلك مع ما آلت إليه الدمية (التي أهداها لها/بوبو) التي تُشْبِهُها في المآل نفسه ، وفي العلاقة من تشوه و«تخلع» ، فكانت هذه الدمية علامة للحب والفرح/سابقا ، وتحولت إلى رمز للخيبة والانفصال وتوضيح المآل لها وللذات والعلاقة بالآخر لاحقاً[1] .

تأتي بعد ذلك مرحلة الزواج متسمة بالصراع الوجودي ، والتشبث بالهوية من قبل الذات بعد أن يسعى الزوج إلى مصادرتها ، وهي مرحلة التحول ، ثم تأتي مرحلة ما بعد الزواج ؛ وهي مرحلة الصراع الفكري والاجتماعي ، تنعكس من خلالها تصرفات الزوج وذكوريته وثقافته النسقية المكتسبة اجتماعيا ، وتنعكس على كيفية تعاملاته مع الزوجة وعلاقته بها ، كما أنها تعكس كيفية تحول علاقة الذات مع الأب من جهة ومع المجتمع من جهة ثانية ، وهي كلها عوامل تحدد أبعاد العلاقة بينهما بشكل عام[*] .

ينعكس من كل ذلك أن الزوج ينشئ علاقته بها من واقع الصورة الثقافية التي تسعى إلى حبس المرأة في قالب ضيق وهدفه الأساسي هو سلبها هويتها كفرد ، وجعلها خاضعة كليا له ؛ وهو ما يجعل الذات تبحث عن هويتها كامرأة مستقلة لها رؤيتها وكرامتها ووجودها الحي في البيت والمجتمع والتعايش الفكري والاجتماعي معه ، غير أن هذا البحث لم يصل إلى حل توافقي ؛ نتيجة لعدم تسليم الآخر/الزوج به وعدم اعترافه بالمرأة «كنموذج قيّم وممكن للهوية ، . . . لمشروع بناء جنسين ، . . . في ثقافة لا يزال فيها سوى واحد ، الرجل ، بوصفه نموذج النوع البشري»[2] . لذلك يغدو هدف الذات المحوري هو تحطيم النموذج الذكوري بوصفه مركزا أساسيا للنوع

---

(١) ينظر : الفصل الرابع من هذا البحث .

(*) يسهم طرحهم لعلاقتهم الصراعية على الأصدقاء كي يسهموا في حلحلة المشكلة ، وكذلك المجتمع فيزيدون الموقف توترا وتنموا علاقة الكراهية ، بينهما ، فتتسع الهوة حينئذ ومن ثم تعشق آخر ويصبح عقابها من الأب والمجتمع هو النبذ . . .

(٢) نيكول فرمون ، النساء في السوق العالمية- أريغاري والدولة الديموقراطية ، تـ : عدنان حسين ، ضمن كتاب : ثنائية الكينونة- النسوية والاختلاف الجنسي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط : ٢ ، ٢٠٠٩م : ١٠٤ .

البشري، وبناء واقع للتكافؤ يتجلى فيه نوعها (كامرأة)، غير متعال عليه، ولا أقل منه، فهي لا تبحث سوى عن حريتها، وهويتها، كطريق سليم للتعايش معه . . . ذلك أن «الاعتراف بهوية المرء الخاصة . . . هو بالضبط إشارة تغلب على البداهة immediacy الغريزية والأنا- لوجية عن طرق الاعتراف بالسالب في الذات، «إن كوني مجنسا يقتضي أنني «لست الكل». إن مماهاة ذاتي بجنسي تعادل دخول عالم التوسط mediation. إذا اعترفت بوجود الجنس الآخر»»[1].

لعل من البديهي القول هنا إن الملفوظ السابق يظهر مآل العلاقة الاجتماعية بين الزوجين، والمتمثل في الفشل، إلا أنه يضمر الأسباب التي أدت إلى هذا الفشل، وهو ما تقوم بإبرازه ملفوظات أخرى تعمد إلى كشف الأسباب من زاوية نظر الزوجة، ومن زاوية نظر الزوج، فمن زاوية نظر الزوجة تبدو الأسباب مركبة متعددة، وكلها تصب في الأنساق الذكورية الصرفة، فعندما سألها المطران أثناء جلسة مناقشة دعوى الطلاق المقدمة من الزوج عن مدى رغبتها في العودة إليه، ترد بطريقة ايجابية، مشروطة، وتحمل ردها مسببات وصول العلاقة إلى هذا المآل: «**أجل أنا مستعدة شرط أن يحترمني ويعاملني معاملة حسنة**»[2]. سبب الفشل -إذن- واضح وموضوعي ويكمن في غياب الاحترام، والمعاملة الحسنة في سياق علاقتها به؛ وذلك يعني غياب العنصرين المحوريين في تشكيل أبعاد علاقات طبيعية ومستقرة.

أما أسباب الفشل -من وجهة نظر الزوج- فتتمثل في كونها امرأة لا تنفع، وقد رفض عودتها إليه رفضا مسببا وقائما على مجموعة من الصفات والأفعال الموجودة في الزوجة:

«**وسأل المطران زوجي السؤال نفسه وسمعت صوته، فانكمشت أذناي لسماع صوته، وأخذ يتحدث أنني زوجة فاشلة لا تتقن الطبخ، ولا أحترم أصدقاءه وأهله وأن عصبيتها لا تحتمل**»[3].

فهي من وجهة نظره: زوجة فاشلة، لا تتقن الطبخ ولا تحترم أصدقاءه ولا أهله،

---

(1) فيل شواب، الاختلاف الجنسي كنموذج- علم أخلاق لأجل المستقبل العالمي، تـ: عدنان حسن، ضمن كتاب: ثنائية الكينونة: ١٩٦، ١٩٧.

(2) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ٣٣.

(3) المصدر نفسه: ٣٣

وأن عصبيتها لا تحتمل . هذه الأسباب بالنسبة لها أولية قائمة على أهم الحيثيات الجوهرية التي تفتقد إليها علاقة الذات بالآخر كشرط أساسي لنجاحها ، واستمراريتها ، وهو يرى في غياب صفات وأفعال بعينها في الزوجة وظهور غيرها أمورا تهيئ الجو للانفصال ، وترسخ شرط التخلي عن الشريك .

إلا أن الزوجة فيما بعد تعمد إلى إبراز أهم الأسباب الجوهرية التي دفعت بالعلاقة إلى التأزم والصراع ، وتؤكد أن السبب المحوري هو رفض الآخر بوصفه العامل الأساسي في القيام بتفعيل النظام الثقافي الذكوري للسيطرة[1] ، والساعي إلى مصادرة حريتها ، وإلغاء هويتها :

«كنت أحسبه يريد أن يدمرني ليثبت لنفسه أنه الأقوى ، وأنه الرجل ، هذا المثقف المدعي ، كان يقبع في أعماقه رجل شرقي متسلط يريد أن يسود ويحكم ، لن أظلمه وحده وأقول أنه مدع ؛ لأني اكتشفت أني أنا أيضا مدعية ، وأنني كنت أعتقد أنني أؤمن بأفكار ومبادئ ، واكتشفت عند أول محك أنني أرسب في الامتحان ، وتدخل الأهل والأصحاب في خلافاتنا ، ورغم نياتهم الطيبة إلا أن الانفجارات تلاحقت ، ما يؤلمني أنني لم أعرف الأسباب الحقيقية لخلافاتنا ، إن أسبابها مقنعة ، فأنا أرفض الترويض ، دون كيشوتة حالمة ، يصعب أن أخضع لسيطرة ، أو لقمع وهو إنسان قاس ورث القسوة عن أبيه وجده . . . ولم يكن يراعيني أو يرحمني»[2] .

إن فشل العلاقة بينهما قائم على تعارض الرغبات الفكرية ، وعدم التوافق الاجتماعي ، فهو يريد السيادة والسيطرة عليها ، وهي ترفض الترويض ولا تقبل الخضوع والقمع ، وترفض الأنساق التقليدية ، وهو رجل تقليدي يمارس الحياة معها وفق قناعاته التي شكلتها الأعراف ، إنه ينطلق من موروث ذكوري صاغه الأب والجد من قبله وباركه المجتمع وهو موروث مثقل بالعنف والتعالي والمصادرة ، يلجأ إلى التدمير بأية طريقة يراها ؛ لأنه نتاج مجتمع ذكوري و«النزعة التدميرية عند الرجل هي نتاج عوامل ثقافية-اجتماعية موروثة»[3] .

---

(١) ينظر : عبد الرحمن بن محمد الوهابي ، الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية : ٩٤ .

(٢) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٣٦ .

(٣) عبد الحليم سمعان ، سيكولوجية الحياة الزوجية : ١٢ .

بعد استمرار الانقطاع بينهما لمدة أربع سنوات يحاول العودة إليها، غير أنها ترى أن عودته إليها ليست قائمة على الحاجة الإنسانية بل لحاجة ذكورية صرفة تجسد أنانية الزوج ومحاولته للاحتفاظ بعبوديتها بعد أن أحس أنها قد تخلت عنه وفضلت غيره:

«أؤكد لك يا سيدي أن زوجي لم يكن يمانع طوال حياته أن أعيش لا معلقة ولا مطلقة... حين شم رائحة الحب، حين حس أن قلبي قد بدأ يخفق، جن جنونه، ليس لأنه يحبني، لا... بل لأنه أدرك بعمق أني لم أعد ملكه، إني تحررت منه، والحرية تبدأ من هنا، وأشرت إلى رأسي، ثم من هنا، وأشرت إلى قلبي..»[1].

إنها بذلك ترفض الاستلاب بكافة أشكاله، وتعري الأسباب الحقيقية التي دفعت الزوج إلى العودة إليها، فهو ذكوري في رفضه وذكوري في عودته؛ ذلك أنه يظل محملا بالتقليدية والأنساق الثقافية الذكورية حتى عندما يفكر بالعودة إليها، فلم يعد إليها حبا فيها أو رغبة في العودة والاعتذار عما حدث، بل لسبب الهيمنة والتملك والتسلط، كل ذلك يكمن وراء عودته التي لم تقبلها.

وتسجل «فضيلة الفاروق» في روايتها «اكتشاف الشهوة» إدانتها الكاملة للتسلط الذكوري والامتهان الاجتماعي للنساء، وتحاول إعادة الثقة للمرأة عبر شخصيتها الروائية (باني)، التي عاشت طيلة حياتها مستلبة ترزح تحت وطأة السلطة الأبوية الناتجة عن الأب، والأخ، والزوج والمجتمع، وهي شخصية نسوية تجد نفسها في الأخير فاقدة للقدرة على الاستمرار في علاقة زوجية مضطربة ينقصها التكافؤ والاحترام والحب، مع زوج سادي ومتسلط غير ممتلك لمقومات البناء الاجتماعي السليم، فترفض -نتيجة لذلك- استمرار الخضوع له، عند إعلانها عدم الصبر لكل ما هو ذكوري، وتؤكد أن العلاقة مع زوجها كانت مفرغة متهافتة لا معنى لها، تقوم على الصمت والقطيعة الاجتماعية تماما، والتنافر الفكري والجسدي والروحي منذ أول لحظة اجتماعية اجتمعا فيها، وتبين الأسباب التي هيأت لهذه العلاقة المستلبة والمفككة الناتجة عن قسوة الفعل الثقافي والإكراه الذكوري ومصادرة المرأة، إنها تواجه قدرا من صنع رجال العائلة، والمجتمع، فالأب نتاج ثقافة اجتماعية، والأخ نتاج

---

(١) هيفاء بيطار، يوميات مطلقة: ٦٠.

ثقافة أسرية (عائلية)، والزوج امتداد رسمي لهما في القسوة والمصادرة وممارسة العنف، وهو قدر فوق طاقتها؛ لأنه مشحون بالنزعة الذكورية المتعالية، والتمييز الجنوسي القائم على عزلها عن المجتمع الذي يحصرها في زاوية ضيقة منه هي زاوية التبعية، فلا يكاد يجمع المرأة والرجل عامة والزوج منه خاصة سوى قرار قاهر تتم صياغته وتحديد ملامحه النهائية من قبل الأهل، ولأنها في المجتمع التقليدي فإنها لا تستطيع تحديد أو اختيار نمط حياتها:

«جمعتنا الجدران وقرار عائلي بال، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة وأجيال على وشك الانقراض. لم يكن الرجل الذي أريد... ولم أكن حتما المرأة التي يريد، ولكننا تزوجنا. تزوجنا وسافرنا، ومن يومها انقلبت حياتي رأسا على عقب»[1].

إن اجتماعهما مبني على رغبة اجتماعية، لا على رغبة ذاتية خاصة بالمرأة، لذلك تبدو هذه المرأة فاقدة للقدرة والقناعة على/في اختيار شكل حياتها، وفي الملفوظ ما يدل على عبثية الفعل الذكوري (لم يكن.... ولم أكن... ولكننا تزوجنا)، وهو ما يمهد لنهاية سلبية (من يومها انقلبت حياتي رأسا على عقب)؛ لأن العلاقة قائمة على غياب التوافق والقناعة والرغبة، والعلاقة التي صفاتها تلك تؤل إلى الفشل لا محالة.

إن السبب الذي يؤدي إلى ارتباط الذات بالآخر سببٌ ذكوري صرف (قرار عائلي) نابع من واقع الثقافة الذكورية الأبوية المتجذرة في المشهد، وهي الثقافة التي لا تمنح المرأة حق تقرير المصير، وذلك ما يبرر اضطراب العلاقة وتشوهها من جهة، وتسلط الرجل ورفض المرأة لهذا التسلط وإدانته من جهة ثانية، كما أن التمرد كان سائدا نصيا لدى الذات، وهو ذو منشأ اجتماعي نابع من انشراخ علاقتها بأبيها؛ ذلك أن العلاقة السوية بين الأب والذات تؤدي إلى علاقة قائمة على التكافؤ بين الذات والزوج، والعكس؛ لأن الأب «الإطار المرجعي للذات يترتب على نوعية العلاقة معه نوعية العلاقة بالذات، ولما كانت صورة الآخر دائما امتدادا لصورة الأنا... أصبحت نوعية العلاقة بالآخر (الزوج مثلا) متأثرة بنوعية العلاقة بالأنا

---

(١) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة: ٧.

المتأثرة -في علاقتها- بالأب»(١) .

لقد كان الصمت هو القاسم المشترك بينهما منذ بدء علاقتهما الزوجية ، وهو الصمت الذي يضمر الاحتجاج ، ويدعو القارئ إلى استشراف أنماط العلاقة القادمة بينهما ؛ لأنه يحمل معنى القطيعة والركود ، وعدم التواصل الاجتماعي : «لزمنا أكثر من ساعة لنتبادل بعض الكلمات ، ثم اقترح أن ننام حين رآني أتثاءب»(٢) ، ولعله -بالإضافة إلى ذلك- يجسد كل أبعاد الاغتراب الاجتماعي والنفسي والفكري ، الذي يَبْرزُ بشكل جلي رفضها للتأقلم مع الوضع الذكوري ، ومع ما آلت إليه ، إنها ترفض حتى الطاعة له والتسليم بما يريد كليا :

«حاولتُ ليلتها أن أكون عروسا مطيعة ، لكن شيئا ما في داخلي كان يرفض ذكورته ، دخلت الحمام ، وأغلقت على نفسي الباب . فقد تخيلتني عاهرة تتعرى أمام أول زبون تحمله الطريق . كيف لغريبين مثلنا أن يمارسا الجنس كما يجب؟»(٣) .

إن رفضها للآخر بهذه الطريقة يعني غياب قناعتها به ، وغياب الأمن النفسي ، والاقتناع بالواقع الذي هو مفروض عليها فرضا ، إنه يوسع أبعاد الاغتراب النفسي والاجتماعي الذي تعانيه فهو يحمل الاغتراب الجسدي (=عاهرة) ، والنفسي (=كل شيء في داخلي يرفضه) ، والاجتماعي (=كيف لغريبين مثلنا أن . . .) ، ويستمر صراعها المركب معه لمدة أسبوع ؛ إذ تحاول أن تلغي أنوثتها أمام ذكورته ابتداء بالصمت وانتهاء برفض العلاقة الجنسية معه ؛ «لأن الجنس يذكرها بعبوديتها السابقة وبشرطها كأنثى»(٤) إلا أنه يفقد صوابه نتيجة لذلك ، ثم يعمد إلى اغتصابها كما تقول :

«وفي اليوم السابع جن جنونه ، حاصرني في المطبخ ، ومزق ثيابي ، ثم

---

(١) سوسن ناجي ، صورة الرجل في القصص النسائي : ٢٣٧ .

(٢) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ٨ .

(٣) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٤) ينظر : حسين المناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية : ٤٨ . ويشير المناصرة إلى : جورج طرابيشي ، الاستلاب في الرواية النسائية العربية ، مجلة الآداب ، السنة ١١ ، ع : ٣ ، مارس ١٩٦٣ : ٤٤-٤٨ .

طرحني أرضا واخترقني بعضوه . لم يحاول أن يوجهني ، لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي ، أنهى العملية في دقائق ، ورمى بدم عذريتي مع ورق «الكلينكس» في الزبالة . عجزت عن الحركة بعد تلك الغارة . ما اخترقني لم يكن عضوه ، كان اغتيالا لكبريائي ، وفيما أشعل سيجارة انتصاره ليتم بها متعته ، قمت منكسرة نحو الحمام . غسلت جرحي وبكيت .»[1] .

تتوازى أفعال الآخر الحاملة لصفات العنف والقسوة (حاصرني ، مزق ثيابي ، طرحني أرضا ، اخترقني بعضوه ، رمى بدم عذريتي ، الغارة ، اغتيالا لكبريائي . . .) ، مع ما يعتمل بداخلها من نفور من الفعل الذي لا ترغب فيه ، وليست مهيأة له ، ولم يحاول أن يهيئها له أيضا ؛ وكل ذلك يعكس غياب محاولته للتعامل معها كما ينبغي حتى يصل إلى تحقيق هدفه (لم يحاول . .) ، ومع أنه قد أكد بهذا الفعل وجوده الذكوري القائم على انتصاره وفرضه فرضا ، فإنه يؤكد هزيمتها النفسية ، وغيابها الوجودي الذي حل بها بعد هذا الفعل ، ونتيجة لهذا الفعل يغيب وجوده كزوج وكرجل من حياتها نهائيا ، أي إنه يرسخ الغربة والنفور منه في نفسها ، إذ إنها فقدت تحقيق حلمها بوجود رجل في حيتها :

«لم أحلم في تلك الليلة . فقد فاتني قطار الأحلام . . . كانت تلك ليلتي الأولى بدون رجل ، كانت ليلة تنزف بين الفخذين إهانة قائمة ، ليلة لا معنى لها ، حولتني إلى كائن لا معنى له»[2] .

مع ذلك تصور الذات عبر سياقات النص المشفرة وبناه الدلالية المضمرة أن الزواج مفرغ من قيمته ومحتواه المرتجى منه ، فهي لا تشعر معه إلا أنها كعاهرة ترضى بأول زبون ، وهذا يعني أن الزواج -من وجهة نظرها- لا وجود له ويؤكد هذا أنها تشعر بفراغ قاتل معه ، ولا تشعر بوجوده إلا كزبون لا كزوج ، وذلك يؤكد علاقة التنافر فيما بينهما ، وهو تنافر قائم على الاغتراب الفكري والاجتماعي وعدم التوافق ، وتتجسد المفارقة حينئذ عند فراغ حياة الذات فعليا من الزوج المرتجى مع وجود زوج مفروض عليها ، بين الواقع المرير (مع مود) ، وبين الحلم المتخيل السعيد (الشاب الأسمر) ، ويعكس كل ذلك عمق المأساة التي آلت إليها من عدم التواؤم مع الآخر ، كما

---

(١) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ٨ ، ٩ .

(٢) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ٩ .

تعكس مدى ما جرها إليه التسلط الاجتماعي التقليدي، من ألم نفسي.

من خلال كل ذلك تبدو العلاقة في أبرز صورها الأكثر قسوة علاقة عنيف بعنف، وقاسٍ بمقسوٍّ عليه، يقوم فيها الرجل على مدى استمرارها بممارسة أنواع المصادرة والقسوة والعنف اللفظي والجسدي:

العنف اللفظي: «**أيتها العاهرة الحقيرة لست بحاجة إليك**[1]، **سأضاجعك أيتها القحبة، سأضاجعك وأضاجع باباك وأمك يا واحد الرخيصة**[2]».

والجسدي: «**"مود..." ليلتها أصيب بنوبة غضب لأنني تأخرت عند ماري إلى العاشرة ليلا، ولأنه عاد باكرا على غير عادته، الشيء الذي لم أتوقعه حين فتحت الباب، فاستقبلني بصفعة أوقعتني أرضا، ثم تمادى في ضربي، كانت تلك أول مرة يكون فيها عنيفا معي إلى تلك الدرجة. كانت ليلة خرساء... بلا صوت... بلا احتجاج! لم أستطع فتح عيني، ولا تحريك يدي، ولا قدمي، كنت بالمختصر المفيد ميتة**»[3].

بالإضافة إلى العنف والقسوة، يظهر سبب أكثر قسوة من كل ذلك، -من وجهة نظرها-، يعزز الاغتراب والانفصال النفسي والاجتماعي والفكري بينهما، وهو الاختلاف في وجهات النظر، والفارق المعرفي الروحي بينهما:

«**ولأن مود لا يعنيه الفن وما شابهه، فقد سجنني في نمط حياته المفرغ تماما من كل أشكال الثقافة، فمعه الحياة مبهمة، لا ادري كيف تبدأ، ولا كيف تسير، ولا كيف تنتهي. هي لفيف من الفوضى التي عكرت بها صفو حياتي.... في الحقيقة الفشل في الزواج يبدأ من هنا، نرى الأشياء بمنظورين ليس فقط مختلفين بل متناقضين**»[4].

يعني ذلك بجلاء غياب ما يعزز الترابط الثقافي بينهما، أو يساعد على ردم الهوة القائمة، بل يسعى إلى تعزيز اتساعها:

«**اتسعت الهوّة بيننا، صارت خندقا عميقا بحجم الليل وحتما لم يكن**

---

(١) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة: ١٢.

(٢) المصدر نفسه: ٦٤، ٦٥.

(٣) المصدر نفسه: ٥٨.

(٤) المصدر نفسه: ١٢.

«مود . . .» يبالي باتساع تلك الهوة»[1] .

نتيجة لاتساع الهوة بينهما بشتى أشكالها تسعى الذات إلى الفرار من الاشتباك مع الزوج ، وتلجأ إلى الفضاء الخارجي كمتسع ومتنفس[2] ، وتعمد إلى عشق غيره (اللبنانيان إيس وشرف ، والجزائري توفيق) ، ويبرز من كل ذلك أن كل أنواع علاقاتها التي تتجسد خارج إطار مؤسسة الزواج إنما هي انعكاس للوضع النفسي الذي تعانيه في إطار هذه المؤسسة وتحديدا على يد الزوج ، كما أنها ليست نابعة عن قناعة الذات الداخلية ، وإنما هي مجرد محاولات تعويض مما يعتمل ، وانتقاما من الزوج ، وبذلك تكون نتيجة ، ويكون الزوج هو الحافز الأول والدافع الرئيسي لها لانخراطها فيها وممارستها ؛ لأن «من إفراز القمع والتهميش وحرمان المرأة من حقها في الحياة الكريمة والحرية خروجـ[ـها] عن سلطة القهر بالسلوك الشاذ»[3] ، بحثا عن واقع بديل ، وتنفيسا أولا ، وتعويضا ثانيا ، وانتقاما ثالثا . .

وتستقر صورة العلاقة في آخر المطاف لديها على الكره والمقت والجمود ، والقطيعة النهائية : **«بالتأكيد سأحكي عن تقززي منه وعن الكائن البارد الذي يسكنني كلما رأيته عاريا ، وعن شعوري بالغثيان كلما رأيت قضيبه»**[4] .

وتقرر في المنتهى الخروج على النمط الرتيب ، الذي أدخلها فيه الزوج ، فترفض الرضوخ لهذا النمط من الحياة ، وعدم استمرارها في الصبر على ممارسات الزوج ، وتقرر العودة إلى بيت الأهل ومواجهتهم بالمصير النهائي لعلاقتها به ، وتعرية ثقافتهم التي زجت بها في هذا الوضع المأساوي وعمدت إلى تكبيلها :

«اتخذت قراري لأعود إلى قسنطينة وأواجه العائلة بطلاقي من «مود . . .» . إن الباب الذي تأتيني منه الريح لا يمكن سده لأستريح ، يجب كسره ، والوقوف في وجه الريح حتى تهدأ . لقد تعلمنا سياسة الإغلاق منذ نعومة أظافرنا ، ولهذا نحن نجهل تماما ما معنى الريح ، وما معنى أن تهب وما معنى أن تجرف معها الوساخات والمبادئ المزيفة والأعراف المعلقة كالتعاويذ والتقاليد «الكرتونية»!

---

(١) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ١٢ .

(٢) ينظر : الفصل الرابع من هذا الفصل .

(٣) محمد معتصم ، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي : ١٨٣ .

(٤) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ٥٢ ، ٥٣ .

عدت وأنا محملة بثورة أخبئ جيشا بأكمله بين ضلوعي . أفكر في النتائج فقط ، دون أن تخيفني بتاتا فكرة الحرب التي ستقوم في البيت ، والأمراض التي ستصاب بها والدتي من جراء طلاقي ، والعتابات والأسئلة ، ونظرات الشفقة والخزي التي سيلاحقني بها أهل الزنقة .»[1] .

يقوم تحديدها المصيري لوجودها انطلاقا من وصولها إلى حالة الامتلاك والإصرار على عدم الرضوخ ، ويعني ذلك امتلاكها للقدرة على الفعل والرغبة في المواجهة لتعرية الأنساق ، والقوة التي تستمد كل ذلك منها (عدت وأنا محملة بثورة أخبئ جيشا بأكمله بين ضلوعي) ، ويعكس هذا الموقف مدى ما وصلت إليه من وعي بذاتها ، ومصيرها ، وواقعها ، والعالم ، حتى «أصبحت تمتلك الجرأة على مواجهة الأنماط ، والأفكار التقليدية ، التي تلح على أن ذكاء المرأة وإبداعها وقوتها هي مكونات غير مقبولة ولا مرغوبة»[2] . وأن على المرأة القبول بكل شيء ذكوري دون نقاش .

ينبني كل ذلك على القوة التي امتلكتها مؤخرا وتعبر عنها بالاقتلاع للباب الذي تأتي منه الريح ، والوقوف في وجه الريح حتى تهدأ ، ورفض الإغلاق لهذا الباب ، كما تعلمت في حياتها لأنه رمز للاستلاب الذي عانته منذ طفولتها حتى آخر لحظة في حياتها الراهنة ؛ وهو ما جعلها تنهج في الأخير نهج التحدي والرفض والتمرد على الباب/الثقافة التقليدية ، بوصف الباب رمزا للانغلاق والانفتاح معا ، وهو «الحد» العازل بين الداخل (السكون والصمت) ، والخارج (الحركة والمواجهة)[3] ، إنه يمتلك -سياقيا- طاقته الدلالية من كونه انتهاكا لصورته النمطية التي اكتسبها عبر اشتغال الرواسب الثقافية الذكورية ، وفعلها هذا إنما هو رمز للتحدي والتمرد والخرق والتجاوز ، إشارة إلى تحطيم الأنساق الثقافية الذكورية التي كونت شخصيتها وأرغمتها على البقاء ذاتا مستلبة ، مهادنة ، قابعة خلف الباب (الموروث الذكوري) ، وأدخلتها في علاقة غير طبيعية ، لم تكن ناتجة عن رغبتها هي ، فكانت أفعالها كأفعال كل ذات تمردت على القسوة والقوة التي كبلتها ، وضد ثقافة المجتمع الذكوري

---

(١) المصدر نفسه : ٨٣ ، ٨٤ .

(٢) سماهر الضامن ، نساء بلا أمهات- الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية ، الانتشار العربي ، بيروت ، النادي الأدبي بحائل ، السعودية ، ط : ١ ، ٢٠١٠م : ٣٠٥ ، ٣٠٦ .

(٣) ينظر : الفصل الرابع من هذا البحث .

برمته كقامع، وضد ذاتها كخانعة، وضد كل الحدود المفروضة عليها كمعيقات وحواجز تعمد إلى خلخلة الوقوف ضد رغباتها الطبيعية وحقوقها المشروعة[1]؛ لأنها لا تعترف بحضورها فجابهت الأهل وواجهتهم بالحقيقة، وتحملت النتائج المترتبة على ذلك كافة.

تختلف رواية «ملامح» لـ«زينب حفني» في تحديد أبعاد العلاقة بين الذات (ثريا) والآخر/الزوج (حسين) عن بقية الروايات، من حيث إنها تستعيدها من الذاكرة (الاسترجاع)؛ لأنها تبتدئ بسردها بعد انتهائها، وتحديدا من لحظات إعلان الزوج للطلاق، وتحديده لمسار مستقبلها ماديا (منحها فيلا ورصيدا وسيارة)، واجتماعيا (الانفصال عنه)، وتقدم الأبعاد العامة للعلاقة، وحيثياتها، وأشكالها بينهما -باختزال ومن ثم يقوم النص بتفسير ذلك وتفصيله- على مدى الجملة البدئية للمتن الروائي التي تستغرق صفحتين تبتدئها بإعلانه للطلاق:

«كنا في بداية شهر مارس... فوجئت بزوجي واقفا قبالتي، نظراته متحفزة، يحمل في يده ورقة مطوية رماها على الطاولة قائلا بنبرة مستفزة: هاهي ورقة خلاصي منك»[2].

بعد ذلك يسعى السرد فيما تبقى إلى توضيح الحوافز التي أدت إلى هذه النهاية، وإبراز أنواع العلاقات التي كانت تربطهما منذ البداية وحتى لحظات الطلاق، وهي علاقات نامية متطورة تكتسب أشكالها من ممارساتهما للأفعال التي حددها الزوج، وجسدت علاقتهما بعد عامين من الزواج، وتتمثل في علاقة قواد/ديوث بمومس[3]:

«أتاني حسين ليبلغني أن رئيسه في العمل سيزورنا تلك الليلة، أوصاني أن أجهز عشاء خفيفا، بحسب طلب الرجل، انهمكت بإعداد العشاء، دخل حسين المطبخ، وطلب مني أن أغتسل، أرتب مظهري لأسلم على ضيفه، باغتني طلبه، رفعت حاجبي متعجبة. أجابني باسما: لا تكوني حنبلية. السيد علوي رجل

---

(١) ينظر: نعيمة هدي المدغري، النقد النسوي-حوار المساواة في الفكر والأدب، سلسلة دراسات وأبحاث رقم (١٦)، منشورات فكر، الرباط، ط: ١، ٢٠٠٩م: ١٥٣.

(٢) زينب حفني، ملامح: ٧.

(٣) ينظر: حسين المناصرة، وهج السرد: ٦٥.

محترم ، أريدك أن تهتمي به ، بإمكانه أن يكتب تقريرا جيدا عني لأحصل بسهولة على الترقية التي طلبها . لمعت عيناي ، قلت : أ سيكون فرق المرتب كبيرا؟ لكزني مازحا في خاصرتي - بالطبع»[1] .

تسود العلاقة في العامين الأولين حالة استقرار عامة يشوبها بعض التذمر النفسي من قبل «ثريا» على الوضع المادي الشحيح ، ويلاحظ الزوج التطلع والتذمر في عينيها ، وتشكل تلك الحالة الثانية وهي نقطة تحول أولى نحو اكتساب المال ، يستغلها الزوج حسين ليحقق طموحه ويتصل برئيسه علوي أولا ، ثم تتسع اتصالاته عبر جسد زوجته . بعد ذلك تأتي نقطة التحول الثانية ، وهي لحظة الاضطراب الناتج عن نوبة صحو ضمير الزوج ، وقد صاحبتها حالة من الشجار والصراع النفسي والتأنيب ، والعنف اللفظي (الشتائم) ، والجسدي (الضرب) ، فتنقطع بعد ذلك العلاقة بينهما تماما ولم تعد توجد بينهما «أية عواطف ، أو لقاءات جنسية حميمة ، كانت العلاقة بينهما علاقة شتائم واحتقار وكره»[2] :

«أتذكر أن زوجي كان ينعتني بالعاهرة ، عند حدوث أي مشاجرة بيننا ، حتى لو كانت تافهة ، إنه يعلم جيدا أنني لم أستحق هذا اللقب بجدارة ، إلا حين دخلت بيته وأصبحت زوجته»[3] .

«لا أدري متى بدأ الفتور يسري في مجرى علاقتي بحسين»[4] .

«فبت أقرف من كل ما فيها ، صوتها ، رائحتها ، مظهرها ، وهذا ما جعلني أرحب باقتراحها النوم في جناحين منفصلين ، كنت قد بدأت ألاحظ في عينيها هي الأخرى وميض الاحتقار يخبو ويضيء فيهما ، متى تلاقت نظراتنا ، بل غدوت أشعر بأنني أعيش مع مومس تحت سقف واحد»[5] .

---

(١) زينب حفني ، ملامح : ٤٨ .

(٢) حسين المناصرة ، وهج السرد : ٦٤ .

(٣) زينب حفني ، ملامح : ٩ .

(٤) المصدر نفسه : ٥٣ .

(٥) المصدر نفسه : ٨٨ . يلاحظ القارئ للرواية أن الكاتبة قد أفردت مساحة لكل ذات من الذوات المحورية في الرواية ؛ لتتحدث وتبدي وجهات نظرها ، وبذلك يتلقى القارئ الوقائع والأحداث من وجهة كل ذات على حدة ، فقد سردت ثريا عن علاقتها مع حسين ، ومن ثم يسرد حسين عن نفسه وعلاقاته مع ثريا .

«رمقني بنظرات غريبة أخرجتني عن طوري ، جعلتني لا شعوريا أكيل له السباب : قواد ، سافل ، حقير . انهال علي ضربا . . .»[١] .

تؤدي هذه العلاقة المشحونة بالشجار والنفور والقرف . . . إلى الانفصال المكاني أولا ، وهي نقطة التحول الثالثة ؛ إذْ إنها تطلب منه النوم منفصلين كل منهما في جناح مجاور[٢] ، ويعيشان عزلتهما ، لا تجمعهما سوى مصالحهما المادية المشتركة ، وهو المبرر المنطقي الممهد للعلاقة في شكلها النهائي القائم على توسيع دائرة تلك العزلة (الطلاق) .

لم تكن العلاقة بينهما مبنية على العزلة المكانية ، ولا على الشجار والصراع والشتائم فحسب ، بل إن الزوج بنزعته الذكورية المتعالية يعمد إلى توسيع الهوة الفاصلة بينهما فكريا ونفسيا ، فيحرمها من حق الأمومة عبر أمرين ؛ أحدهما يتمثل في رفضه لأبوة ابنهما الوحيد (زاهر) والثاني إلغاء أمومتها من خلال منعها من الحمل مرة أخرى ؛ إذْ إنه كان يرفض الاقتراب من زاهر ومداعبته واللهو معه لأنه يذكره بالجانب الأسود من حياته من جهة ، ويذكره بأمه من جهة ثانية ، فهو شبيه بأمه التي تذكره بدورها بفقدانه لكرامته وغيرته ورجولته ، يقول الزوج :

«آه كم يشبه أمه في عينيها الجريئتين لطالما هربت من عينيه اللتين تذكرانني دوما بعينيها . . . كنت دوما قاسيا معه ، لا أذكر أنني قبلته منذ ولادته سوى مرات قليلة . . . لا أرى فيه سوى الجانب الأسود من عمري ، كنت متيقنا من أن هناك أشياء أخرى مشتركة تربطه بأمه»[٣] .

إن الرفض لأشكال الأبوة هذه يأتي من باب أنها محفزات نفسية لكوامن الذاكرة المثقلة بالخطيئة ، كما أن رفضه لها يأتي من باب أنها مصدر قلق يدفعه إلى جلد الذات من جهة ، ومن جهة أخرى باعتبارها تعزز الروابط الاجتماعية بينهما ، إنه رفض مطلق للعلاقة بينهما جذريا بعد كل ما حدث ، عندما يمنعها من الإنجاب مرة أخرى ليكون هذا المولود إلى جوار ابنهما المنعزل نفسيا والمضطرب والمنزوي على

---

(١) المصدر نفسه : ٥٥ .

(٢) ينظر : الفصل الرابع من هذه الدراسة .

(٣) زينب حفني ، ملامح : ٩٤ .

ذاته ، بناء على اقتراح الطبيب النفساني ، ويكون أكثر قسوة عليها ، مما يدفعها إلى الصراخ وإطلاق الشتائم :

«ذلك المساء أخبرت حسين بما قاله الطبيب ، حملق في وجهي ، رمقني بنظرات غريبة أخرجتني عن طوري ، جعلتني لا شعوريا أكيل له السباب : قواد ، سافل ، حقير . انهال علي ضربا ، ثم جلس على الأريكة يلتقط أنفاسه اللاهثة ، غطى وجهه بكفيه ، وأخذ يبكي»(١) .

تأتي فكرة الرفض مبنية على تصوره لما سيترتب على ذلك من إعادة الترابط في العلاقة ، فالولد يعني رسوخ العلاقة بينهما ، وعودتها إلى استقرارها ، ينطلق في الرفض من الفكرة نفسها التي تقرها أعماقه ويؤكدها بكل ما أوتي من قوة ، وهي فكرة رفض كل ما يؤكد أو يعزز علاقته بها ، ويدل ذلك على محاولته قطع كل أنواع العلاقات بينهما ، ورفض كل ما يربطه بها في الحال (الابن زاهر) ، أو ما سيربطه بها في الاستقبال (الابن القادم) ، من أبوة وأبناء ؛ لأن تلك من أكبر الروابط التي تجسد العلاقات الاجتماعية بين الزوجين وتوطدها ، لذلك نراه قد نفر منها تماما ، وأخذ على إبعاد ابنه عنه أولا (تعامله القاسي معه) ، ومن ثم عن البيت ثانيا (أرسله للدراسة في الأردن) ، ثم لم يسأل عنه بعد الطلاق وكأن أمره لا يعنيه ثالثا .

انطلاقا من ذلك يكشف السرد نوعية العلاقة في إطارها العام ، وهي علاقة برجماتية مادية صرفة ، يساعدهم في بنائها جملة من الحوافز النفسية (ثريا) والاجتماعية (حسين) التي ذاقاها قبل زواجهما (الفقر الأسري الذي كبل طموح ثريا وانطلاقها وتحقيقها لمشاريعها الخاصة . . . والتنشئة القاسية التي لاقاها حسين من عمه الذي تبناه بعد أن مات أبوه حرقا وحرمانه من ميراثه . . .) ، وهي حوافز تدفعهما إلى البحث عن الطمأنينة التي فقداها عند صغرهما ومراهقتهما ونضجهما ، وعن سعة العيش والأمن لتعويض النقص ، والوصول إلى الاكتمال المادي ؛ لذلك نجد أن كليهما كان مؤهلا للوصول إلى المآل الذي وصلا إليه ، فكلاهما لم يكن يحتاج إلا إلى من يحرك الكوامن المترسبة في لا وعيه (حسين) ، أو في وعيه المكبوت (ثريا) ، حتى تنطلق إلى حيز التنفيذ ، وقد وجد حسين الرغبة الجامحة لمتعة الحياة في عيني ثريا ، فكانت تلك الرغبة هي الدافع المحوري لتحفيزه حتى يحقق

---

(١) المصدر نفسه : ٥٥ .

برامجه السردية ومشاريعه ، ويستغلها كقواد أو ديوث للوصول إلى رئيسه(١) ، وهي لم تكن بحاجة سوى لمن يعمد إلى تحريك الطاقة الكامنة في داخلها وتفجير مواهبها في اصطياد المسئولين والأثرياء ؛ ليمارسوا معها الجنس بمقابل مادي كما يصور ذلك السرد .

إذا كانت تلك الأسباب التي أدت بهما إلى الانخراط في علاقة قواد بمومس ، فإن الأسباب التي أدت بهما إلى الانفصال منشؤها نفسي أخلاقي مادي أيضا ، وأولها صحوة ضمير الزوج ، واستفاقة ميراثه الذكوري الذي فقده في لحظات الطموح ، وهو ميراث ثقافي بامتياز (رجولة) ، فلم يكن مبنيا على الحرام أو الخطيئة أو لأسباب موضوعية ولو نسبيا ، فالعلاقة غير السوية تكون نهايتها غير سوية بالضرورة وتكون مفككة لا محالة ، وهو ما رأيناه ، إلا أن السبب الذي يجسد نزعته الذكورية والعبثية هو أنه لم يكن يعرف على وجه التحديد الدوافع والمسميات الجوهرية :

«لا أدري هل التخمة ، الشبع ، حياة الترف ، هي التي ولدت عندي إحساسا بالنفور من ثريا؟ كل ما أعرفه هو أن شعورا غريبا اجتاحني ، وأصبح يسيطر على وجداني ، فبت أقرف من كل ما فيها ، صوتها ، رائحتها ، مظهرها ، وهذا ما جعلني أرحب باقتراحها النوم في جناحين منفصلين ، كنت قد بدأت ألاحظ في عينيها هي الأخرى وميض الاحتقار يخبو ويضيء فيهما ، متى تلاقت نظراتنا ، بل غدوت أشعر بأنني أعيش مع مومس تحت سقف واحد»(٢) .

يعكس ما سبق صحة الافتراض القائل بأن الفرد نتاج لموروث ثقافي ، ونتيجة لأسباب اجتماعية متعددة ، وكلها تسهم في تحديد هويته أولا ، وهوية علاقته بذاته والآخر والعالم ثانيا ، فاضطراب تنشئة حسين ، وغياب القناعة من قبل ثريا الناتجة عن النقص المادي في الأسرة لها دور كبير في تحديد العلاقة المستقبلية بينهما ؛ لأن كل تلك الأسباب قد ترسبت في لا وعي أو وعي كل منهما ، وطفت على سطح علاقتهما فيما بعد ، وحددت مساراتها بشكل كلي ، فكان كلاهما ضحية للمجتمع أولا ، ثم لذاته (رغباته) وللآخر ثانيا .

أما في رواية «الكرسي الهزاز» لـ«آمال مختار» فإن أشكال العلاقة وأسبابها

---

(١) ينظر : حسين المناصرة ، وهج السرد : ٦٢ ، ٦٣ .

(٢) زينب حفني ، ملامح : ٨٨ .

ونتائجها بين الذات (منى) ، والآخر (منجي) ، تفارق سمتها التقليدي الذي وجدناه في الروايات السابقة ، إذ ارتبطت «منى» بـ«منجي» ارتباطا شكليا محددا مسبقا من قبلها ، لا يقوم على حافز الرغبة ، أو القناعة التامة به كزوج ، مما جعل الزواج فاشلاً في شتى مساراته ، منذ البداية حتى النهاية ؛ لأن الارتباط به كان نتيجة لجملة من العوامل الاجتماعية ، المتمثلة في قطيعة الذات مع الأب ، ومحاولة ترميم علاقتها معه ، وكذلك فقدان العشيق وانكسار علاقتها به . فإذا كان الزوج في إطار علاقته بالزوجة فيما تقدم من روايات هو المهيمن ، وهو المتسلط ، وهو الذي يعمل على كبت المرأة ، ومصادرتها ، ومحاصرتها ، فإن الزوجة هنا تعمل على قلب تلك المعادلة ، عندما تقرر أن تربطها به علاقة تسلط وتعال وإهمال وتحد منذ البداية ، فتستحضر صفاته -عند إخبارها لأبيها عن مجيئه لخطبتها- لتسخر منها ، وهي صفات تعكس رأيها الداخلي عنه ، وتكشف عن نفورها النفسي منه ، غير أنها تمضي في سبيل إنجاز مشروع الارتباط به ، والدخول في علاقة الزواج معه ؛ لأنها ترى أنه لم يعد يوجد ما سينكسر في داخلها ، أو خارجها ، ولا يوجد ما تخاف على تهشمه بعد أن هشمها فعل الأب والعشيق :

«لكني سأتزوج منجي ، أدرك أنني أسعى إلى هوة العدم لكني سأفعل ، فبعد السقطات العديدة لم يعد هناك خوف من التهشم»[1] .

وهي عند استحضار الصفات المتعلقة بمنجي (الزوج المنتظر) تستحضر الصفات البيولوجية الذكورية له ، لتجرده منها ، عند إبرازها لفكرة خصائه القائمة على عدم وجود النسل ، الذي يعد من أبرز المؤهلات الذكورية بيولوجيا ونفسيا واجتماعيا -من زاوية نظر المجتمع- لتسيد الرجل على المرأة :

«لقد تزوج سابقا من امرأة فرنسية لما كان يدرس في باريس ، لكنه لم ينجب منها أطفالا ، ولأنها رفضت العيش في تونس انفصلا»[2] .

إنها بذلك تجرده من سيادته الذكورية ، وتصادرها ، وتجعله معاقا جنسيا (مخصيا) ، لتجسد حينئذ تسلطها ، وتفرض سلطتها عليه ، وهي تعمل بهذا الإجراء النسوي «على محاورة العلاقة بين الرجل والمرأة من منطلق وضع الرجل موضع تساؤل

---

(١) آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ١٩ ، ٢٠ .

(٢) المصدر نفسه : ١٩ .

من خلال تدمير سلطته . . . وجعله يفقد -سرديا- زمنه الأسطوري»[1] الذي يستمده من المجتمع ، وتركيبة النظام الأبوي ، ويتجسد ذلك بشكل أكثر جلاء عند احتفالهما بالزفاف ودخولها معه في لحظات التمرد التوتر والصراع النفسي ؛ والاجتماعي ، فحينما كانا في المطعم مع صديق الزوج (لطفي) وسكرتيرته تتعمد مخالفة أوامره التي يصدرها متباهيا ؛ إذ ترفضها حينا ، وتتجاهلها حينا آخر بأكثر قسوة ، ليصيبه ذلك بالانكسار ، ويجعله يعب الخمرة عبا حتى يغيب ويتجاوز لحظات ضعفه أمامها ، هربا من واقع هو فيه المنكسر :

«جاء رئيس النّدل يسجل طلباتنا وكلّف لطفي نفسه لينوبنا في تحديد رغباتنا :

ولما همّ بالانصراف قال له لطفي :

- انتظر ،

ثمّ التفت إليّ سائلا :

- هل تشربين الويسكي بالكوكا أم بالماء؟

لم أتمكن من الردّ إذ أسرع منجي قائلا :

- زوجتي لا تشرب .

قطّبت جبيني ، زممت شفتي ، ولبستني حالة من السخرية ، وهمست لنفسي : «يبدو أن الحرب ستبدأ الآن» .

تجاهلته في برود ، وقلت للنادل الواقف أمامنا كمتفرّج وحيد على المسرحية :

- كالعادة .

بسرعة جاء ردّ النادل متواطئا في شكل ابتسامة مكتومة . . .

عاد النادل سريعا حاملا على طبقه كأسا من شراب «الجيتر» ممزوجا بعصير الليمون ، وضعها أمامي بعناية وسألني :

- هل أضيف قطعا أخرى من الثلج؟

أشرت برأسي نعم .

ثم رفعت كأسي وقلت بتحدّ :

- على صحة مُنَى حامد عبد السلام .

---

(1) زهور كرام ، السرد النسائي العربي : ١٦٥ .

ترك منجي كأسهُ على الطاولة كطفل غاضب ، وإذا بلطفي يحرضه على رفع كأسه متقيا شرّ القنبلة التي قد تنفجر بين لحظة وأخرى . وطوال العشاء لعب لطفي دور وسيط السلام بيننا . وبينما كان منجي يعبّ «الوسكي» ليتجاوز ما حدث ويقتنع بلغز المرأة التي لهث وراءها سنوات ، كنت أنا أشرب النبيذ الأحمر ليكون سندي على تحمّل ثقل الليلة الكئيبة .»[1] .

كما أن الذات تعمد إلى تصغيره عندما تصف ثورته وغضبه بثورة الطفل ، وهو دليل على ضعفه من جهة ، وعلى قوتها من جهة ثانية ، وعلى غياب فاعليته كرجل بشكل عام ، ويتوازى ذلك مع غيبوبته التي أصابته عند سكره التام ، فهو يشرب ليتجاوز ما حدث ، وهي تشرب لتقوي عزيمتها على ما سيأتي ، وكلا الفعلين ينطويان على الانكسار والقوة ؛ انكسار «منجي» وقوة «منى» ، وتصل علاقة الإهمال والاستهتار به عندما تمارس الجنس مع صديقه (لطفي) وهو غائب عنهما بفعل الخمرة ، وفي نفس اللحظة تقرر الرحيل بدونه مع صديقه إلى اسبانيا .

كل ذلك قائم على الرفض الداخلي له ، والإصرار على اتخاذه خرقة تطهر بها ما علق بذاكرتها عند تهشم علاقاتها الاجتماعية مع الآخرين (الأب والعشيق) ، لذلك نجدها منذ لحظات الزواج الأولى كانت تنتظر مُخَلِّصاً يخلصها من الزواج ومن الزوج ومن ذاكرتها المتعبة ، وتصف حفل الزفاف بأنه مقصلة وعقاب ، وتصف ذاتها عند ممارستها لهذا الفعل بأنها غريبة في عرس غريب :

«وقفنا أمام المكتب المذهب في قاعة البلدية الفسيحة ، هذا الزواج الذي قررت أن أعاقب نفسي على مقصلته! يبدو أن منجي لم يدرك تماما ما الذي حدث ، وما الذي جعلني أمنحه حياتي بعد أن كنت أرفضه بتعال ، بل بتقزز ونفور ، ولعله في فورة فرحه بالانتصار لم يكن ليدقق في الأسباب والدوافع . كان رأسي شبه مطأطأ ، نظراتي زائغة ، هائمة عندما صعقني صوت رئيس البلدية وهو يدعونا إلى الجلوس . . . تلا على الحضور بنود عقد الزواج التي لم أستمع إليها ، كنت أشعر أن الأمر لا يعنيني وأنني مجرد ضيف عثر على نفسه صدفة في حفل زواج لأغراب لا يعرفهم . . . أحسست بجيوش الغضب تتزاحم في عروقي تود الهجوم كأنها الإهانة بل إنها الإهانة ، هكذا بكل بساطة أمنح نفسي وروحي

---

(1) آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ .

وجسدي وحياتي لرجل متخلف رغم دكتوراه، لرجل أكرهه»[1].

إن كل ما تقوم به الذات من توصيف للآخر شكليا واجتماعيا وثقافيا يوحي بمدى قمعها لذاتها وانتقامها من نفسها بهذا الزواج (أردت أن أعاقب نفسي على مقصلته)، وهي بذلك تظهر غربتها الوجودية التي أفرزتها علاقتها بالأب أولا، والعشيق ثانياً، ولا تكون علاقتها بالزوج سوى نتيجة لماض مليء بالمتناقضات والأوجاع، وتؤكد الفكرة القائلة بأن المرأة ما هي سوى نتيجة للتسلط، والقمع، والكبت، والحرمان الاجتماعي، والتنشئة التي ترى فيها مصدرا للخطيئة، فتعمد إلى الخشية منها بشكل مبالغ فيه، وتعزز من وسائل حمايتها الخارجية، عبر النفور من جسدها، بوصفه محورا للشر والخطيئة، كما تؤكد ذلك «الميثولوجيا»، والدراسات «النسوية» المرتكزة على تفكيك المرجعيات التاريخية والثقافية التي تنطلق منها الأنساق الذكورية[2] -كما حدث هنا عند تركيزه على طريقة حمايتها جسديا، وإغفال الجانب الروحي والإنساني بعدم تبصيرها بالأمور وأهدافها ونتائجها بعيدا عن المصادرة والقمع[*].

---

(١) آمال مختار، الكرسي الهزاز: ٥٦.

(٢) ينظر: خديجة صبار، المرأة والميثولوجيا: ١١-١٩. وتؤكد خديجة صبار في دراستها التفكيكية للأصول المرجعية المتعددة التي تؤسس الوعي الذكوري الجمعي، بأن النظرة إلى المرأة بهذه الطريقة ناتجة عن التلقي الخاطئ للأفكار العامة والخاصة عن المرأة من الديانات السابقة للإسلام جميعها، ففي حين أتت بعض الديانات في متونها بالكثير من الصور التي تجسد المرأة محورا للشر والخطيئة؛ ينأى القرآن الكريم عن مثل ذلك، غير أن تلك الصور -كما تؤكد صبار نفسها- تحضر بقوة في تفاسير القرآن الكريم، وهو ما جعل الصورة بنمطيتها تستمر في الوعي، عبر توالدها وتناسلها بأشكال مختلفة، حتى أنها بذلك قد اكتسبت صورة القداسة. أما سيمون دي بوفوار فإنها ترى بأن المرأة لا تولد امرأة بهذا الشكل الفكري، وإنما الثقافة هي من تجعلها على هذا النحو.

(*) يرى الآخر عادة (الأب والأخ والمجتمع ككل) أن وسائل حماية المرأة إنما هي في الأساس بدافع الحفاظ على الشرف والكرامة أولا، ومن ثم تكون هذه الوسائل بطرق تقليدية، تتركز في إخفائها وقمعها ومصادرتها ومنعها، وعدم الاهتمام بها روحيا أو مناقشة مشاريعها وقضاياها وهمومها بطريقة شفافة، وهو ما يولد لديها شرخا في حياتها برمتها، ويجعلها تعاني طيلة حياتها من الغربة الذاتية داخليا وخارجيا، فتعيش منكسرة في علاقتها بالأهل وبالزوج والمجتمع ككل.

لذلك تنعكس تراكمات الفعل الأبوي المترسبة في دواخلها المهشمة على شكل انتقام ، ويتجسد عبر علاقتها بمنجي وانتقامها منه ، إذ تغدو متسلطة عليه ، وهو متلق للتسلط ، وكأنها تنتقم من الأب ، والعشيق ، والمجتمع ككل في هذا الزوج الذي ترفض كل أشكال العلاقة معه ، اجتماعيا ، وجسديا ، وفكريا على نحو ما يلي :

- اجتماعيا عبر رفضها له كزوج فعلي ، وإصرارها على بقائه زوجا شكليا ، وتتخذه كبرنامج سردي وسيط ، تسعى بواسطته إلى تنفيذ برنامج سردي رئيسي ، يتمثل في ترميم علاقتها بأبيها ، وقتل قلبها ، وهدّ إرادتها المجنونة في الحياة :

«لقد وضع القدر منجي في طريقي ليكون الخرقة التي مسحت بها قلبا ملوثا بالأحزان . أردت أن أنتحر من خلاله ، أن أقتل قلبا نزقا ، أن أهدّ إرادة مجنونة للحياة ، أن أحاول ترميم فتات علاقة عزيزة عليّ ، هي علاقتي بوالدي . .»[1] .

إلا أن ذلك لا يتحقق ، وتفشل في ترميم علاقتها بالأب ، وتتسع دائرة فشلها عندما يعمد «منجي» إلى توسيع دائرة الانشراخ في علاقتها بأبيها ، عندما يخبره بحقيقة تمردها عليه وفرارها منه خشية الفضيحة -كما يسميها- .

- جسديا : ويتجلى ذلك من خلال تأففها منه وشعورها بالنفور ، والقيء كلما حاول الاقتراب منها أو الحديث معها بلغة الغرام :

«أمسك منجي بيدي ووضعها في يده مربتا عليها قائلا في همس :

- طيّب حبيبتي ، ستكون سهرة الليلة خالدة .

- دبّت في جسدي قشعريرة وامتلأ فمي برغبة القيء ، انسلت يدي من بين يديه مدّعية البحث عن أي شيء في حقيبتي اليدوية . ثم طلعت أصابعي ممسكة بمنديل ورقي ، مسحت به عرقا نزّ من جبيني»[2] .

وحينما يحاول الاقتراب منها في البيت عند وصولهما يصيبها الذهول ، ويأتي صوت زامور السيارة كمنقذ لها مما هي فيه :

«اقترب أمسك يدي جذبني إليه في حركة سريعة . وراح يقبّل عنقي

---

(١) آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٧٨ .

(٢) آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٥٩ .

مقتربا من شفتي ، عندها صعق زامور سيارة من الخارج لينقذني . ابتعدت عنه متصنّعة المفاجأة وقلت : - هذا لطفي يستحثك»[1] .

- فكريا : تسعى هنا إلى إبراز كل ما يجعله أدنى منها فكريا ، فتصفه بالمتخلف رغم الدكتوراه الحاصل عليها ، «أحسست بجيوش الغضب تتزاحم في عروقي تود الهجوم كأنها الإهانة بل إنها الإهانة ، هكذا بكل بساطة أمنح نفسي وروحي وجسدي وحياتي لرجل متخلف رغم دكتوراه ، لرجل أكرهه»[2] . أو فاقدا للذوق عند توصيفها لهيئة بيته واختياراته للأثاث المتناقض فهو الشعبي المتبرجز .

إن العلاقة هنا تعكس تأثير الوضع الاجتماعي على الذات ، في تحديده لمسارها المستقبلي ، ودور المجتمع في تحديد علاقتها بذاتها وبالآخر والعالم ، وانعكاس كل ذلك في تحديد نوع العلاقة التي تربطها بالآخر . . .

تتمثل النتيجة العامة فيما سبق أن الذوات النسائية في ظل علاقتهن بالآخر (الأب/الزوج/المجتمع عموما) يعمدن إلى التمرد أحيانا على أشكال العلاقة التقليدية وتفكيك كل ما يسعى إلى جعلهن مجرد إناث مستلبات يقبعن في إطار دائرة ضيقة تقليدية لا تفارق مربع العيب والمحرم والمجتمع ، ومن ثم تنتهي بهن محاولاتهن جميعا إلى الفشل ويكون عاقبة الصراع مع الآخر شرخا داخليا يكمن في أعماق الذات تعاني منه ما تبقى من حياتها ، ففي «يوميات مطلقة» ينتهي بها المآل إلى التأقلم مع النبذ الاجتماعي ورفض الآخر واتخاذ الحياة الباقية مع ابنتها وحيدة وهي ، لا تملك الكثير من المال الذي تستطيع توفير ما تحتاجه ابنتها ، وفي «قبو العباسيين» ينتهي بها المآل إلى الجنون ، أما في «الكرسي الهزاز» فإن الأمر يصل بها إلى الانكفاء على ذاتها ، وهجر العالم والحياة لذاتها ، والارتهان لذاكرتها المليئة بالخدوش ، وفي «ملامح» تموت أخيرا وحيدة بعد أن عانت الكثير بلا زوج ولا ابن ، في حين تغادر المجتمع الذي تعيش فيه في رواية «تاء الخجل» وهو إيذان للهجر لكل ما هو مشوه اجتماعيا داخل الإطار الذي تعيش فيه ، وينتهي بها المآل في «اكتشاف الشهوة» إلى الرفض والتمرد أولا ، ثم إلى حالة عجائبية تتواءم مع ما تعيشه فوق طاقتها

---

(١) المصدر نفسه : ٦٠ .

(٢) المصدر نفسه : ٥٦ .

الإنسانية ، فتتداخل الأحداث والوقائع وتتحول إلى سياق غرائبي لا تصدقه وتستغرب منه كثيرا وكأنها تكتشفه لأول مرة(*) .

وخلاصة القول إن المرأة تقف أمام قَدَر من صنع الرجل ، وتكون عاجزة عن مجابهته برغم كثرة محاولاتها ، وردود أفعالها تجاهه ، إنها تخوض الصراع من أجل الحرية ، والغاء الطبقات العازلة بينها والآخر ، واثبات مكانتها ليس بصفتها الفردية ، وإنما بصفتها الجمعية ، إنها رمز المصير الجمعي للنساء ككل .

(*) تجد نفسها أخيرا في مستشفى والطبيب إلى جوارها ، وتجد نفسها قد تزوجت بآخر ، وأن الأحداث التي مرت بها كانت متخيلة .

الفصل الرابع:
الفضاء الروائي وقضايا النسوية

يمثل الفضاء شكلا من أشكال البناء الفني في مختلف أنواع القول الإبداعي بصفة عامة ، والسردي منها بصفة خاصة ، وكمصطلح إجرائي حصلت بينه والمكان الكثير من المطارحات والمراجعات ، وبدورنا لن نتيه في التشعبات الكثيرة ، ولن تنشغل بالصراعات والخلافات حولها ، ولكننا سنتناوله باعتباره الإطار العام الذي يحتوي أمكنة الرواية وأبعادها وأحداثها ، في حين نتناول المكان بوصفه الإطار الخاص والجزء المحدد من أثاث الفضاء ، أما الحيز فسنتناوله كجزء محدد من مكان ما ، أي إن الفضاء أكثر اتساعا وعمومية ، فكل فضاء مكان وليس العكس ؛ إذ بإمكانه أن يشتمل على المكان الجغرافي المتخيل والواقعي ، والمكان الطباعي أو الفضاء النصي ، والفضاء الزمني . . . إلخ ، ويمثل المكانُ المحيطَ الجغرافي المتخيل الذي يكون مسرحا للأحداث ، وإطارا للشخصيات وتفاعلاتها وانفعالاتها فيما بينهما ، ويمثل الحيز جزءاً محدودا من عناصر هذا المكان أو بقعة معينة منه .

إلا أن دراسة المكان في حد ذاته لا يمكن أن تكون ذات جدوى في انعزال عن بقية العناصر الروائية اللصيقة به ، فهو يؤدي وظيفته جنبا إلى جنب مع بقية عناصر البناء الروائي الكلي ، فتتجلى علاقته الحميمية بالشخصيات الروائية وبالزمن والوصف . . . إلخ ، وإن بدا أن لكل من هذه العناصر وظيفته المنفردة ، فمثلا تبدو علاقة المكان بالزمن علاقة جدلية من جهة ، وعلاقة احتواء من جهة ثانية ، فـ«إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ، ويصاحبه ، ويحتويه ، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث ، وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن ، وطريقة إدراك المكان ، حيث إن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي ، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي»[1] .

---

(١) سيزا أحمد قاسم ، بناء الرواية– دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د . ط ، ١٩٨٤م : ٧٦ .

ستنطلق هذه الدراسة من فكرة مفادها أن الفضاء الروائي يمثل مركز السلطة الذكورية، وله طابع الهيمنة الأبوية، وتتجلى فيه مظاهر التسلط الاجتماعي كلها، والثقافي، والسياسي، المتحيزة للرجل ضد المرأة، والأعمال السردية النسوية حينما تستحضر المكان لا تستحضره بوصفه «شيئا ماديا، وإنما تستحضره بوصفه «مرايا» تعكس أوضاع الذات والآخر»[1]، إذ يمثل فيه الرجل الأنا المتعالية، وتمثل المرأة الآخر المهمش، وتعاني فيه كل أنواع النفي والتسلط والتشوه والضياع، ونتيجة لذلك تسعى إلى إزاحة هذه السلطة المكانية المنطوية على سلطات مضمرة متعددة، واستبدالها بغيرها؛ إذْ تسعى إلى استبدال الداخل بالخارج، والمغلق بالمفتوح، والقرية بالمدينة، والبيت بالشارع، والوطن بالمنفى، والواقعي بالمتخيل، وهي إذْ تسعى إلى ذلك إنَّما تسعى إلى إزاحة سلطة الآخر/الرجل/المجتمع، وتفكيك منظومة القهر المركبة الموجهة نحوها، وإحلال سلطة الذات كخلق نوع من الاستقرار والتوازن، أو البحث عن الحرية وامتلاكها.

إن المكان بذلك يحمل نزعة إيديولوجية بشكل أو بآخر، إما ذكورية أو نسوية فالذكورية تتجلى في تعامل الرجل مع المرأة بفرض مجموعة من الرؤى والقوانين التي يراها صائبة من وجهة نظره، تحد من تحركاتها في الفضاءات، وتقلص حريتها، وتحصرها في نطاق ضيق يحدده هو مسبقا، أما النسوية فإنها تتجلى من زاوية مناهضة هذه القوانين والرؤى المفروضة عليها، ومناهضة الأماكن التي تتم فيها هذه الممارسات الذكورية، ويعني هذا أن هذه الأماكن تمثل بؤرة صراع ذكوري نسوي من جهة، وتمثل أماكن معادية من جهة أخرى، تسعى إلى تكبيل حرية المرأة بمجموعة من المحددات الاجتماعية والسياسية والروحية... إلخ، وهو ما تحاول المرأة التخلص منه في الكثير من الروايات قيد الدراسة باعتباره جزءا من شخصية الرجل وثقافته وسياسته وهيمنته وتسلطه.

سيحاول هذا الفصل الإجابة عن مجموعة من التساؤلات الجوهرية التي يفضي بعضها إلى الآخر، وينتج عنه، في شكل تراتبي، ومنها: كيف يتشكل الفضاء من

---

(١) ابن الأخضر السائح، سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي- مقاربة تحليلية، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع: ٦، جانفي، ٢٠١٠م: ٦٩.

منظور نسوي . . أثاثه . . أحجامه . . مميزاته . . مزاياه . . . كيف تتمظهر القضايا النسوية فيه ، ماذا يحدث داخله ، وكيف يحدث ، وكيف تتحرك فيه الشخصيات ، كيف تتعالق فيما بينها داخل حيز هذا الفضاء ، وكيف تتنافر ، وما التقاطبات الرئيسية التي تشكل هذا التنافر والتجاذب بين الذوات والفضاء ، وبين الذوات والذوات أيضا ذكورية ونسائية ، وبين الفضاءات والفضاءات المختلفة؟ ، ثم ما الفرق بين هذه الفضاءات من وجهة نظر الشخصيات النسائية والذكورية ، وما الذي يربط بين هذه الفضاءات ، وما الذي يفصل فيما بينها؟ ، كيف تشعر الذات النسائية فيها على وجه الخصوص ، وكيف تتجسد فيها حريتها من عدمها؟ وهل هي مستلبة أم لا؟ ومع أن الإجابة ستكون بشكل رئيسي ناتجة عن وجهة نظر نسوية فإنها لن تهمل الجوانب الفنية والجمالية لهذه العناصر ؛ لأن ذلك سيوسع أبعاد النظر ويمنح التأويلات بعدا إضافيا لا يقل أهمية من الناحية الفنية عن الأبعاد المحورية .

يظهر الفضاء من خلال المتن المدروس متمفصلا في محورين ، الأول فضاء الذات ويعني الفضاء الذي تعيش فيه المرأة ، ويحيط بها ، وتولد فيه ، ويمثل وطنها الأول ، ويتمفصل بدوره إلى مفصلين ، الأول الخاص والثاني العام ، يتسم الخاص بالانغلاق والكبت والحرمان والمصادرة المطلقة ، ويتميز الثاني بالتحرك والانفتاح والتشظي والحرية المشروطة . . فيكون المكان الخاص ضيقا «مهما اتسعت أرجاؤه ، يحتوي المرأة ويفصلها عن العالم الخارجي»[1] ، في حين يكون المكان العام «خاصا بالذكور الذين يتمتعون بحرية التحرك والسعي»[2] . والثاني فضاء الآخر ، وهو كل ما يقع خارج الوطن الذي ولدت فيه الذوات ونشأت داخله وتعيش فيه ، ويكون في العادة ملاذا من العلاقات المضطربة بين الذات والآخر في الوطن ، ولكن هذا النوع ليس مهيمنا كالأول بالرغم من وجوده في بعض الروايات «تاء الخجل» «اكتشاف

---

(١) صوفية السحيري بن حتيرة ، الجسد والمجتمع- دراسة أنتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد ، الانتشار العربي ، بيروت ، ودار محمد علي للنشر ، تونس ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م : ١٠٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ١٠٣ .

الشهوة» «نخب الحياة» «ملامح»(*) ، لذلك ستتناول هذه القراءة الفضاء الأول بقسميه العام والخاص ، مستجلية كيفية تمظهراته من جهة كيفية تحركات الشخوص فيه والعلاقات فيما بينها فيها ، وكذلك مزايا الفضاء العام والفضاء الخاص والفرق بينهما .

- الفضاء العام والخاص: الانغلاق الاجتماعي.. والبحث عن الحرية

يأتي هذا النمط في جل الروايات قيد الدراسة متعلقا بمجموعة من القضايا النسوية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بتقاطبات مركزية بين الداخل/الخارج ، المغلق/المفتوح ، الحرية/العبودية/ . والفضاء من هذه الزاوية مسرح للتمييز الجنوسي ، ويعد حاملا أيديولوجيا لهذه القيم وغيرها مثل : انتهاك جسد المرأة (الاغتصابات/الضرب) ، الانفصال عن الآخر (الطلاق/التخلي/التعليق) ، خدش طفولة الأنثى (روحيا وجسديا) .

وبذلك تتجلى الأمكنة حاملة لمجموعة من الأنساق الفكرية المحملة بمجموعة من الثوابت الذكورية التي يعد محورها الأساسي المنع واللامنع ، وهي ثوابت صارمة يحددها المجتمع التقليدي ويحظر على المرأة تعديها ، وغايته من وضعها المحافظة على

(*) يأتي هذا النمط في «تاء الخجل» بشكل عابر ، حيث يمثل فضاء الوطن فضاء هروبيا عند اشتداد أزمة الإرهاب ، واشتداد حدة التمييز الجنوسي في فضاءات البيت ، والوطن ، والشوارع داخل هذا الوطن ، ولكن الذات لم تصل إلى فضاء الآخر بعد ، وإنما حزمت أمتعتها للرحيل إليه ، وتنتظر موعد إقلاع الطائرة إليه (وهو المكان غير المسمى روائيا) بحثا عن الأمان من محارق الأنوثة من وجهة نظر السرد ، بينما يأتي في «اكتشاف الشهوة» متعلقا بانتقال «باني» مع زوجها «مود» من فضاء الوطن «الجزائر» إلى فضاء الآخر «باريس» ، بعد الزواج ، ويأتي مرتبطا بالتمرد الوجودي والبحث عن اكتشاف العالم بشكل مختلف في رواية «نخب الحياة ، ويأتي في «رواية ملامح» سفر الذات وزوجها من أجل التسوق وفي بعض الأحيان متعلقا بممارسة الجنس من أجل دفع الرجل ثمن البضائع والإقامة . . . إلخ ، وعليه فإنه لا يكتسب الطابع النسوي إلا في رواية «تاء الخجل» ، من حيث وعي الذات باستحالة الوجود فيه بأمان وتواؤم ، في حال غياب الأمن النفسي والاجتماعي والثقافي للمرأة من جهة ، ولعدم تأقلمها في علاقة متوازنة مع الآخر المتسلط -من وجهة نظر السرد- من جهة أخرى .

الشرف الاجتماعي ، أو الشرف الذكوري ، إن هذا المنع يفرز بالضرورة فضائين اثنين تتحرك فيهما المرأة وفق أنساق ومسارات محددة مسبقا ، أحدهما خاص غير محظور تماما وهو البيت ومتعلقاته ، والآخر عام ويتمثل في كل ما هو خارج البيت ، أو -كما يسميهما حسن بحراوي- أماكن الإقامة وأماكن الانتقال[1] ، ويفصلُ بين هذين الفضائين ما يسميه يوري لوتمان بالحد الذي يقسم «المكان النصي إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا ، ويتميز هذا الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه»[2] أو تجاوزه ، وهو الفاصل بين الداخل والخارج ، (الباب) ، الذي لا يمكن تجاوزه من قبل المرأة أو اختراقه من خارجه ؛ لأن تجاوزه -من وجهة نظر أبوية- يعد خرقا للثابت الاجتماعي من قبل المرأة التي ينبغي عليها أن تمكث في بيتها ، وفي حالة أرادت الخروج فعليها أن تستأذن ، وفي حال أغفلت ذلك وتجاوزته تترتب عليه عقوبة وخيمة من الأهل ، من جهة ، وتلاقي تعنتا واستفزازا من الآخرين المترصدين لها في الخارج (الشارع) عادة من جهة أخرى ؛ لأن الخروج إلى الشارع خروج إلى مكان محظور عليها «فالشارع مكان عام ، أي رجولي ، ينطلق فيه الرجال ليصنعوا الحياة العامة . أما المرأة فليس لها حق في الشارع بل يتحدد وجودها في البيت ، وإذا ما وجدت في المكان العام فعليها أن تعلن قبولها بألا تكون مرئية ، أي إن تتحجب ، ويقبل المجتمع على مضض وجود نساء تدفعهن الحاجة إلى العمل والتكسب في المكان العام ، ولكن إن لم تكن المرأة كذلك ، فلابد أن يعني تجوالها خارج بيتها أنها واحدة من اثنتين : عاهرة أو مجنونة»[3] ، فتكون وفقا لذلك مرصودة في الداخل محظورة عن الخارج ، مما يؤدي بها إلى التذمر ، ويدفعها إلى محاولة خرق هذا المكان ؛ لأنه يتحول إلى ما يشبه السجن الذي يحيط بها ، سيما حينما يكون الداخل محاطا بمجموعة

---

(١) ينظر : حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، الفضاء-الزمن-الشخصية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط : ٢ ، ٢٠٠٩م : ٤٣-٩٥ .

(٢) يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني ، تـ : سيزا قاسم دراز ، ضمن كتاب : جماليات المكان ، جماعة من الباحثين ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط : ٢ ، ١٩٨٨م : ٨١ .

(٣) نازك الأعرجي ، إدراك المكان في الرواية النسائية العربية- الحدود والسدود بين «العام» المحظور ، و«الخاص» المرصود ، ثقافات ، كلية الآداب ، جامعة البحرين ، مملكة البحرين ، ع : ٧-٨ ، صيف/خريف ٢٠٠٤م : ١٢٢ .

من المحددات والقوانين العائلية التي تتحول إلى محددات ذاتية تكمن داخل الذات نفسها ، تمارسها وتلتزم بها آليا ، وتنفر بالمقابل من الخارج لأنه محيط ذكوري شائك لا تستطيع التواجد فيه خوفا على سمعتها وعلى شرف أهلها ، وهي عند ممارستها لهذه الالتزامات ذاتيا تكرس وجهة نظر المجتمع دون أن تشعر ، وتلغي بالمقابل هويتها في سبيل تكريس هوية الآخر التي تذوب فيها[1] .

أ - الفضاء الخاص: التمييز الجنوسي وتسيد الذكورة

نعني بالفضاء الخاص كل مكان يعد ملكا خاصا ، أو شبه ملك خاص ، ويكون خاضعا لحكم وتسيد الذات وسلطتها ؛ لأن المكان من حيث السلطة التي تهيمن عليه ينقسم بحسب مول ورومير إلى أربعة أنواع[2] هي «عندي» و«عند الآخرين» و«الأماكن العامة» وكذلك «الأماكن اللامتناهية» ، وما يهم هنا هو الأولان (عندي ، عند الآخرين) ، فعندي هو المكان الذي تمارس الشخصيات فيه سلطتها ويكون بالنسبة إليها حميميا ويعد اختراقه من جهة الآخرين انتهاكا وتهجما ، بينما يكون «عند الآخرين» مكانا شبيها بالأول ولكن الآخرين هم من يمارسون فيه السلطة وتخضع الذات لنظامهم ولابد من أن تعترف بهذه السلطة ، ويتميز هذا الفضاء بالانغلاق على الخارج ، والانكفاء على الداخل ، ومثيله هنا البيت الذي يكون تحت سيطرة المؤسسة العائلية وسلطتها التي تكون المرأة جزءا لا يتجزأ منها .

إلا أن هذا المكان وفقا لنظام العائلة التقليدية مصنف إلى ذكوري وأنثوي (وإن ضمنيا) ، يكون لكل من الجنسين صلاحياته ووظائفه المحددة فيه ، تخول لكل منهما التحرك وفق صلاحياته تلك ، تتحرك المرأة فيه وفقا للصلاحيات المخولة لها ، وعادة ما تكون فيه تابعة للذكر الذي هو في العرف التقليدي الاجتماعي «سيد البيت» ، وله فيه السلطة المطلقة ، ابتداء من الأب ، وانتهاء بالابن الأصغر المذكر ، الذي يكون خليفة للأب في غيابه .

---

(١) ينظر : الشريف حبيلة ، الرواية والعنف- دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط : ١ ، ٢٠١٠م : ١٩٨ .

(٢) ينظر : سيزا قاسم ، القارئ والنص ، العلامة والدلالة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢م : ٤٤ ، ٤٥ .

إن فضاء البيت الذي ستتناوله هذه الدراسة وله علاقة بقضايا نسوية بشكل مباشر أو مبطن يأتي على أنماط متعددة ، في بدايتها نمطان هما : بيت الأب/العائلة ، ثم بيت الزوج ، يتسم هذان النمطان في أنهما فضاءان للتسلط الذكوري ، والكبت ، ومصادرة الأنثى ، وإخضاعها لنمط معين من النظام ينتجه في الأول الأب والأخوة ، وينتجه في الثاني الزوج وأهله ، يليهما بيت العشيق ، ثم البيت المستقل . ويتسمان بكونهما يمثلان مسرحا لخرق النظام الناتج عن الفضائين الأولين ، تمارس فيهما المرأة ما حرمت منه هناك ، أو تسعى إلى خرقه وانتهاكه عنوة تحت ما تسميه بالحرية ، كتمرد على سلطة أو غياب سلطة الأب ، أو عن سلطة الزوج القامع لها من وجهة نظرها ؛ إذ «غالبا ما جاءت الحرية في الكتابة النسوية منتجة من خلال الأزمات العاطفية في الحب ، حيث كانت المرأة تشعر بأنها كيان مستلب اجتماعيا في تجربة الزواج بالذات»[1] ، يأتي بيت العائلة في المركز الأول لأنه بيت النشأة الأولى ، إنه الحيز الداخلي الذي تقضي المرأة فيه معظم وقتها ، ويتميز هذا الحيز بالثبات والانغلاق[2] ، ويليه بيت الزوج لأنه منطقيا البيت الذي تنتقل إليه المرأة من بيت أهلها ، ثم يأتي بيت العشيق ، ويلي هذه الأنماط البيت المستقل الذي تتحول إليه المرأة بعد طلاقها ، أو في حال فرارها من الأهل . ويندرج الأولان (العائلي والزوجي) تحت ما يمكن تسميته بفضاءات الكبت والمصادرة ، بينما يندرج الآخران (بيت العشيق والبيت المستقل) تحت فضاءات التمرد والاستقلال النسوي على نحو ما سنرى .

١- فضاءات الكبت والمصادرة

وهي فضاءات البيوت التي تعاني فيها المرأة كثيراً من الكبت ، والحرمان ، ومحدودية الحركة ، والمصادرة ، سواء من قبل الأب ، أو الأخوة ، أو الأم التي تتلبس سلطةً ذكوريةً ، أو من الزوج كما سنرى فيما يلي :

---

(١) حسين المناصرة ، النسوية في الثقافة والإبداع : ٧٦ .

(٢) ينظر : صالح مفقودة ، المرأة في الرواية الجزائرية : ١٦٢ ، وبشير مفقودة إلى : أمين الزاوي ، المثقف في رواية المغرب العربي ، رسالة دكتوراه ، جامعة دمشق ، ١٩٨٧م : ٣٢٠ .

١-١- بيت الأب/العائلة، انهيار الأم وانشراخ الطفولة

يعد البيت العائلي -في وضعه الطبيعي- من أكثر الفضاءات حميمية لدى الذوات سيما في صغرها، وحتى في كبرها، فهو مكان الطفولة والأهل والذكريات، ومأوى الذوات وأشيائها، إلا أن هذه الحميمية تتغير عند سن المراهقة وتحول الذوات بيولوجيا؛ لأنها تصطدم بالنظام الهرمي الذي يسود هذا الفضاء ويخلق نوعا من المعيقات التي تؤدي إلى التنافر وعدم الألفة في معظم الأحيان؛ لأن النظام الذي يحكم فضاء البيت العائلي -من وجهة نظر المرأة- يعد نظاما أبويا، والنظام الأبوي كما هو معلوم يمثل سلطة ضاغطة عليها في الزمان والمكان، والسلطة تمثل عاملا معيقا بوجه أو بآخر، لا سيما وأن «الدرس الذي نأخذه من وقائع السلطة، هو أنه لا يوجد في نطاق المكان حرية بدون حد أدنى من التنظيم، لكن هذا التنظيم هو تهديد لكل شخص ويقيد استقلال الاختيارات»[١].

إن البيت العائلي بذلك يكون فضاء لإنتاج التنميط، وممارسة السلطة، ومكانا مركزيا للحد من الحريات، بالنسبة للمرأة وإن بدا أن ذلك تنظيما وترتيبا وتوزيعا للمهام من قبل سيد البيت (الذكر)، ينال منها الأبناء الذكور نصيب الأسد ويكون حظ الأنثى الرقابة في الداخل والحظر عن الخارج، فيصبح تبعا لذلك «فضاء لا تشعر فيه الأنثى بالألفة، بل بالتنافر، وينتابها فيه الشعور بالضعف والضجر والفراغ، فيكون توترها النفسي، وتتولد فيه الرغبة في التمرد، والثورة على السائد فيه، من أوضاع، وذهنيات، وأنماط سلوك، ورؤية للعالم»[٢].

ويرتبط بيت العائلة في المتن قيد الدراسة بأربع تيمات محورية، تؤدي كل واحدة منها إلى الأخرى، الأولى متعلقة بمرحلة طفولة المرأة، وانشراخ هذه الطفولة نتيجة للانشراخ الذي يحدث في البيت العائلي، والتصدع الذي يتم بين الوالدين من انفصال نفسي ومكاني واجتماعي بعد الطلاق («لم أعد أبكي» و«قبو العباسيين»)، والأخرى تتشكل في مرحلة تحول الذوات وانتقالها من الطفولة إلى سن النضج، وبدء ظهور علامات الأنوثة فيها، فسيولوجيا وبيولوجيا، فيتم حينئذ

---

(١) بول كلافال، المكان والسلطة، ت: عبد الأمير إبراهيم شمس الدين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط: ١، ١٩٩٠م: ١٣.

(٢) بو شوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية: ١١٧.

قمعها وتحديد تحركاتها في البيت، ومنعها عن الخارج إلا للضرورة أو تحت إشراف مشروط ووقت محدد («لم أعد أبكي»، «ملامح»، «اكتشاف الشهوة»)، أما الثالثة فإنها تأتي متعلقة بالتمييز الجنوسي (ذكورة/أنوثة) في البنية الاجتماعية داخل البيت، وتحويل البنت إلى مجرد خادمة لذكور العائلة («تاء الخجل»، «اكتشاف الشهوة»)، بالإضافة إلى تحديد مصيرها من قبل الذكور رغما عنها باقتراح تزويجها بأحد ابني عمها (تاء الخجل)، وتتعلق التيمة الرابعة بالصراع النفسي والاجتماعي بين البنت والأب نتيجة لاختراق النسق الاجتماعي التقليدي المحدد على المرأة عدم خرقه مسبقا كعشق رجل آخر وهي على ذمة زوجها (يوميات مطلقة)، ورؤية الأب لها وهي عارية تمارس الجنس مع أحد تلاميذها داخل البيت (الكرسي الهزاز)، فيكون مآل علاقة الذات بأبيها حينئذ النبذ والقطيعة ويتحول البيت إلى فضاء صامت لا يتحدث فيه الأب مع ابنته أو البنت مع أبيها إلا عند الضرورة القصوى.

وبما أن التيمة الأولى تأتي بشكل مكثف، وتعكس معاناة المرأة وتؤثر عليها في كافة مسارات حياتها وعلاقاتها بذاتها وبالآخر والعالم، فسنكتفي بها هنا ونشير إلى بعض من الثانية عند تناولنا لفضاء الشارع، أما الثالثة والرابعة فسنكتفي بما ألمحنا إليه في الفصلين الأول والثاني.

في النمط الأول تفرز السلطة الأبوية اهتزازا في جسد العائلة، يحدث على ضوئه انفصال وتشتت مكاني إذْ ينتج لسبب من الأسباب خلاف بين الذات والآخر (بين الأم والأب)، يؤدي إلى الطلاق ورحيل الأب عن الفضاء (البيت)، وترك الطفلة مع الأم، وتأسيس بيت مستقل له، تؤدي هذه الصراعات القائمة بين الأم والأب، والتحول في بنية الفضاء والحدث، إلى إحداث شرخ روحي لدى الطفلة (قبو العباسيين)، أو روحي جسدي معا (لم أعد أبكي)، ويمتد هذا الشرخ وما ينتج عنه من تأثيرات على الطفلة إلى مستقبلها، ويظل متمركزا في الذاكرة ولا يُمحي بأي فعل؛ لأن ما تعانيه الأسرة الأبوية من تفكك يفرز الكثير من أشكال المعاناة التي تنال من توازن الأطفال واستقرارهم، وتؤدي بهم ذكورا وإناثا إلى الانحراف بطريقة أو بأخرى، ويكون للسلوك الذي ينتهجه الأبوان أمامهم دور بالغ في تحديد مسارهم المستقبلي [1]، كما هو

---

(١) ينظر: فاطمة الزهراء أزرويل، البغاء أو الجسد المستباح، أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ٢٠٠١م: ٢٤، ٢٥.

حاصل في روايتي «لم أعد أبكي» للسعودية «زينب حفني» ، و«قبو العباسيين» للسورية «هيفاء بيطار» ، إذ يحدث الطلاق بين الأم والأب في سن طفولة الذاتين ، ما ينتج عنه انهيار الأم ، تكون الطفلة في «لم أعد أبكي» لاهية مع دميتها «كنت . . . ألعب بدميتي في غرفتي حين سمعت فجأة صراخ أمي يدوي في أرجاء البيت»(١) ، في حين تكون في رواية «قبو العباسيين» نائمة «انتفضت من سريرها طفلة صغيرة في الثامنة من عمرها»(٢) ، هذان الحدثان جعلا الطفلتين تهرعان من غرفتيهما إلى مسرح الحدث (غرفة الأم) ، لتدركا الحقيقة الموجعة (انفصال الأبوين) «لقد طلقني والدك»(٣) ، «البابا حيوان لقد تركنا وتزوج»(٤) .

يتنامى الحدث ويتأزم بعدئذ وينعكس على نفسية الطفلتين فيتحول المكان إلى فضاء مرعب مخيف ويفقد صفة الهدوء والاستقرار التي جبل عليها ، ويتحول من رمزيته التي يتجلى بواسطتها ركنا خاصا في العالم يوفر الحماية والأمن(٥) ، فيفقد قيمة الألفة عندما تلاقي الطفلة (في الوقت ذاته) عنفا من قبل الأم ، يظهر هذا العنف الموجه إلى الطفلة في «لم أعد أبكي» عند اقترابها منها ومحاولة الارتماء في حضنها كنوع من التخلص من الفزع الذي لحق بها ، ولكنها تلاقي مصيرا غير الذي توقعته «ارتميت في أحضانها دفعتني بغلظة عنها»(٦) . بقدر ما يعكس هذا الملفوظ العنف الموجه نحو الطفلة فإنه يعكس مدى تأثير الفعل الموجه نحو الأم من قبل الأب نفسيا وجسديا ما جعلها تفقد عاطفة الأمومة نحو البنت في لحظة الأسى .

ويرتبط الفعل العنيف الموجه إلى الطفلة في رواية «قبو العباسيين» ببحث الطفلة عن الأب وصراخها باسمه بعد الخوف الذي حل بها ؛ وهو ما عد بمثابة المثير الموجه

---

(١) زينب حفني ، لم أعد أبكي : ١٥ .

(٢) هيفاء بيطار ، قبو العباسيين : ١٤ .

(٣) زينب حفني ، لم أعد أبكي : ١٦ .

(٤) هيفاء بيطار ، قبو العباسيين : ١٥ .

(٥) ينظر : غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تـ : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط : ٢ ، ١٩٨٤م : ٣٦ .

(٦) زينب حفني ، لم أعد أبكي : ١٦ .

صوب الأم ، التي يكون فعلها مع ابنتها هو الاستجابة الموجهة نحو مصدر المثير (الطفلة) :

«وصَرَخَتْ بصوت عالٍ : بابا بابا ، ما كان من أمها إلا أنها انطلقت صوبها كمن مسها جنون ، وأمسكتها من كتفيها وأخذت تهزها وتقول لها : البابا ليس بابا ، إنه حيوان ، حيوان أتفهمين ، البابا حيوان ، لقد تركنا وتزوج!!! الكلب ، العاهر!!!»[1] .

يظهر أن التحول في بنية العلاقات الاجتماعية بين الأم والأب يفرز تحولا في بنية المكان (البيت) ، وينعكس على بنية الذات (الأم) وتحولها إلى كائن مختلف فاقد للهدوء والتعامل بلطف ، إذ إنها تستبطن العنف الخارجي (الموجه إليها من الزوج) وتفرزه بشكل مزدوج على ذاتها وعلى طفلتها ؛ حيث تقوم الأم في كل من الروايتين باستخدام العنف الجارح ضد نفسيهما ، فينعكس ذلك على بنية الطفلة الداخلية (نفسيا/خوف ، رعب . . . إلخ) ، والخارجية بانتقالها من الحيز الذي تسكنه (غرفتها) إلى حيز آخر (غرفة السائق زيد «لم أعد أبكي» ، والمبيت في غرفة خالتها في رواية «قبو العباسيين») ، ومن ذلك تتحول وجهة نظر الطفلة إلى الأب لتأخذ طابع الكره والحقد ؛ لأنه السبب الأول في كل ما حدث للفضاء وللأم ولها من وجهة نظرهما .

تتحرك الطفلة مكانيا في «لم أعد أبكي» تحركا دائريا أثناء هذا الحدث ، يبدأ بغرفتها وينتهي بغرفتها ، تنطلق من غرفتها صوب غرفة الأم في البداية لمعاينة الحدث ، ومن غرفة الأم بعد انهيارها إلى غرفة السائق زيد الواقعة في ملحقات البيت/الحديقة ، وتصبح هذه الأخيرة فضاء لفعل خدش طفولتها جسديا من قبل السائق وبعد ذلك تعود إلى غرفتها :

«صمت صوتها فجأة . . . ورحت صوب الحديقة إلى غرفة السائق زيد ، . . . ضمني إليه وأخذ يتحسس جسدي . تمادى أكثر وارى أصابعه بين فخذي ، تطلعت إليه مغتبطة ظل على هذه الحال دقائق معدودة ، غاب سواد عينيه أخذت ساقاه ترتجفان ، تراخت بعدها قواه أحسست بسائل يبلل ثوبي . . . انزوى في أحد الأركان وغيّر سرواله ثم حملني إلى البيت ووضعني في فراشي»[2] .

---

(١) هيفاء بيطار ، قبو العباسيين : ١٥ .

(٢) زينب حفني ، لم أعد ابكي ، ١٦-١٨ .

باتجاه الطفلة إلى غرفة زيد بعد ما حدث للأم نعيش عنف الصراع الدرامي الذي تعيشه الطفلة ، إذ يتسع الأثر الدلالي الذي يفرزه هذا الملفوظ ويزداد اتساعا عند ذكر الطفلة لغرفة السائق ، التي توحي بأن ثمة حدثا دراميا ما سيقع لها فيها ؛ لأن ذكر مكان ما يوحي بالضرورة بأن ثمة أحداثا ستأتي وتقع فيه ؛ «ومجرد ذكره يجعلنا ننتظر حدوث واقعة من الوقائع ، فلا وجود لمكان لا يكون شريكا في الحدث»[1] .

يكون البيت -بذلك- متواطئا مع ما يحدث فيه نتيجة لفراغه من الأب (انتقاله إلى بيت آخر) ، والأم (غيبوبتها) ، فهو فضاء للانفصال بين الوالدين الذي يترتب عليه الخدش المزدوج للطفلة روحيا وجسديا(*) .

أما الطفلة في «قبو العباسين» فإنها تنتقل انتقالا مكانيا مستقيما إذ تغادر غرفتها بعد الحادث وتستقر في غرفة خالتها عند النوم نتيجة للرعب الذي لحق بها وولد لديها الخوف من العزلة ومن غياب الوالدين عن فضاء البيت بعد ذلك(**) :

«لم تنم تلك الليلة ، ولم تذهب لأيام إلى المدرسة ، يبدو أن الكل قد نسيها ، . . . صارت تخشى أن تنام وحدها في السرير ، أخذتها خالتها -أمها الثانية- إلى غرفتها لتنام إلى جوارها ولا تغفو إلا ويداها تمسكان يد خالتها أو قميص نومها ، . . . لكن الماما اختفت فجأة ذات صباح ، بكت طويلا لاختفائها ، قالوا إنها سافرت»[2] .

---

(١) شارل كريفل ، المكان في النص الروائي ، ت : عبد الرحيم حزل ، ضمن كتاب : الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، د .ط ، ٢٠٠٢م : ٨٠ .

(*) إن لحظات عبث زيد بالطفلة تتكرر في المستقبل وتتعلق بها الطفلة وتصبح غرفته فضاء ومسرحا لها إلى أن يأتي يوم ويفض بكارتها برغبتها وجموحها وشبقها وتحويلها من طفلة/فتاة عذراء إلى امرأة عند ولوجها في عامها الرابع عشر ويستمر العامل الوحيد في هذه العملية غياب الأب وانهماكه في توسيع تجارته ، والتهاء الأم بلملمة جراح فؤادها وفراغ الجو لها ولزيد للتوغل في لعبة الجسد التي تستمر حتى سن الثامنة عشر فترة مغادرة زيد نهائيا ودخول البنت في ضغط نفسي وتوتر بعد رحيله .

(**) تأسيس الأب بيتا مستقلا به مع زوجته الجديدة ، وذهاب الأم إلى مستشفى الأمراض العصبية والنفسية .

(٢) هيفاء بيطار ، قبو العباسين : ١٤-١٧ .

يوغل هذا الملفوظ في توجيه بؤرة التلقي صوب ما أنتجه فعل الانفصال بين الوالدين، وما أحدثه فعل انتهاك سكينة الطفولة من رعب نفسي ومادي لدى الطفلة، بالإضافة إلى الضياع الذي انفصلت بموجبه عن موضوع الألفة مع الفضاء برمته، والذي تحول إلى مصدر رعب وخوف يزداد ضراوة بغياب الأم وغياب الأب، فلا تجد من يعوضها سوى الخالة التي تصبح أمها الثانية، وتصحبها معها إلى فضائها الخاص عند النوم.

وفي حين يتم الخدش الروحي والجسدي في «لم أعد أبكي» في طفولة الذات داخل البيت العائلي متزامنا مع انفصال الوالدين فيه، فإن الخدش في «قبو العباسيين» روحي فقط تتولد بواسطته كراهية الأب المؤدية إلى كراهية جنس الرجل عموما.

إن جميع هذه المشاهد والأحداث التي تتم في الطفولة داخل فضاء البيت العائلي تأتي نتيجة لصراع الذات (الأم) والآخر (الأب) وتمزق العلاقة الاجتماعية بينهما، وترسم صورة مأساوية تنعكس بالضرورة على حياة هذه الطفلة، وتحدد مصيرها المستقبلي بشكل أو بآخر، وتجعل منها ناقمة على الأب، وترسم له صورة تجسدها في الآخرين، صورة تخلق الكراهية بشكل يفوق التصور للآخر فتنتقم منه انتقاما قاسيا فيغدو البيت بذلك فضاء منتجا للكراهية داخل الذات وخارجها.

٢-١- بيت الزوج: انحراف الزوج والعنف ضد المرأة

يعد بيت الزوج امتدادا للبيت العائلي واستمرارا له، تسلطا، وكبتا وسيطرة، وإملاء لشروط محددة على المرأة، فإن العلاقات بين بيت الزوج وبيت الأب تكون متجانسة من حيث وجهات النظر الموجهة صوب المكان، وتجسيد علاقة الذات بالآخر، إنه «وعاء فكري يلعب دورا فاعلا في تشكيل أزمة المرأة»[1]، ويسهم في خلق «درجة توتر الحركة الروائية»[2]، وهو وإن كان فضاء يمتلئ في البداية بالألفة

---

(١) فوزي عمر الحداد، دراسات نقدية في القصة الليبية، منشورات المؤسسة العامة للثقافة، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، ط: ١، ٢٠١٠م: ٨٣.

(٢) عبد الحميد بورايو، منطق السرد- دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، د. ط، ٢٠٠٩م: ١٧٩.

والهدوء إلا أنه لا يلبث أن يتحول إلى ما يشبه السجن[1] ، ويصبح فضاء لممارسة أنواع العنف الذكوري ، تصادر فيه هوية المرأة ، ويتوتر بتوتر الخلافات التي لا تلبث أن تعكر صفوه ، وتحوله إلى «ساحة حرب»[2] ، لسبب أو لآخر من أسباب الحياة .

تتعدد بذلك أشكال البيت الزوجي ، وأنماط الأحداث التي تتم فيه ، وأصناف علاقات الذوات بالآخرين تبعا لذلك ، فيكون مرتبطا بالصراع القائم على محاولة فرض وجود الذات وحريتها ، ويكون مآل الذات والآخر الانفصال فيه وعنه (يوميات مطلقة) ، بينما يكون فضاء للعنف ضد الزوجة جنسيا وجسديا وروحيا وفكريا ، بالإضافة إلى الانحراف الاجتماعي والجنسي من قبل الزوج ، إذ يصير هذا الزوج في رواية «ملامح» ديوثا ، ويمارس الجنس مع زوجته في غير موضعه ، ويستمني أمامها وهو يشاهد القنوات الإباحية في رواية «اكتشاف الشهوة» ، ويرتبط بالتمرد الوجودي ، ورفض الزوج ، ومن ثم رفض الاستقرار فيه في رواية «الكرسي الهزاز» .

ولتعدد هذه الأنماط والأشكال سنكتفي بالبحث عن كيفيات تشكلات فضاءات البيت ، والأحداث التي تتم فيه ، وكذا علاقة الذات بالآخر ومآلها في روايتي «ملامح» و«اكتشاف الشهوة» ؛ وذلك لتقاطعهما في تيمات معينة من جهة ، ولانعكاس مجموعة من القضايا النسوية فيهما بشكل جدير بالتأمل ، والتفكيك ، واستكناه أبعاده الرمزية ، والإيديولوجية ، والاجتماعية من جهة أخرى .

يرتبط بيت الزوجية في «ملامح» و«اكتشاف الشهوة» بمجموعة من التيمات التي تسهم في رسم ملامح علاقة الذات بالآخر ، وكيفية انبنائها في هذا الفضاء ، تظهره التيمة الأولى مرتبطا بالانحراف الأخلاقي الجنسي والاجتماعي ارتباطا وثيقا ، إلا أن هذا الانحراف يختلف في كليهما ، ففي حين يرتبط بالزوج فقط في «اكتشاف الشهوة» يكون مرتبطا بالزوج والزوجة معا في «ملامح» ، وفي حين يكون «مود» (الزوج) باحثا عن الاتصال الجنسي مع «باني» (الزوجة) في مواضع غير مؤهلة للجنس (المؤخرة والفم) (اكتشاف الشهوة) ، فإن «حسين» (الزوج) يتحول إلى «ديّوث» في «ملامح» وتتحول «ثريا» (الزوجة) إلى مومس ، ويتحول بيت الزوج في الروايتين إلى مسرح لممارسة كل هذه الأنماط الشاذة -من وجهة نظر السرد- ؛ إذ يكون

---

(1) ينظر : بو شوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية : ١١٩ .

(2) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٣٥ .

في رواية «ملامح» فضاء لانحراف الزوج (حسين) من جهة، واستسلام الزوجة (ثريا) لطموحه، وطموحها من جهة أخرى؛ لأنها -كما يرى حسين المناصرة- كانت قابلة للانحراف نفسيا وجسديا، ولم يكن ينقصها سوى المحرض عليه فقط[1]، فكان الزوج (حسين) هو المحرض، إذ اجتمعت نقطة الحرمان الكامنة في داخل كل منهما منذ الصغر، فالتقت -كما يؤكد محمد معتصم- «النفسية المحرومة التي عانت من اليتم والقهر (حسين)، والتي عانت من الخوف من الحاجة، واستبدت بها الرغبات في الوصول بكل الوسائل والوسائط (ثريا)»[2]، فتتصل بمسؤوله في العمل (علوي) بإيعاز منه كمشروع إغراء للحصول على ترقية يتحولان بعدها إلى الاتصال بالمال والانفصال عن الفقر:

«دخل حسين المطبخ، وطلب مني أن أغتسل، أرتب مظهري لأسلم على ضيفه، باغتني طلبه، رفعت حاجبي متعجبة.

أجابني باسما: لا تكوني حنبلية. السيد علوي رجل محترم. أريدك أن تهتمي به. بإمكانه أن يكتب تقريرا جيدا عني، لأحصل بسهولة على الترقية التي طلبتها.

لمعت عيناي، قلت: أسيكون فرق المرتب كبيرا؟ لكزني مازحا في خاصرتي - بالطبع.»[3].

يصبح -تبعا لذلك- فضاء للانجاز والاتصال بمواضيع القيمة بشكل مباشر من قبل المسئول بالزوجة، وغير مباشر من قبل الزوج بالترقية، ويكون ذلك مبنيا على سلسلة من الرغبات التي يؤدي أحدها إلى الآخر وتتحول الرغبة منها إلى موضوع قيمة مستهدف من قبل أحدهما:

- الزوج: ← الترقية.
- المسئول: ← الجنس.
- الزوجة: ← المال.

إلا أن الاتصال بكل موضوع قيمة منها يترتب على الثاني، فعدم انجاز الأول

---

(١) ينظر: حسين المناصرة، وهج السرد: ٦٢.

(٢) محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي: ١٧٧.

(٣) زينب حفني، ملامح: ٤٨.

يعطل انجاز الآخر ، كما أن امتلاك الثاني مشروط بتحقيق الأول ، ويتجلى كل فاعل من هذه الأطراف مانحا من جهة وممنوحا من جهة أخرى ، الزوج يمنح زوجته للسيد علوي ، والسيد علوي يمنحه الترقية ، والزوج يحقق الرفاهية للزوجة وينهض كل ذلك على «ثريا» التي تقدم جسدها رغبة في تحسين ظروف الزوج وظروفها ، ولا يتم كل ذلك إلا في حال خلو البيت من الزوج ، الذي يخليه لهما ، حتى يتم الاتصال الجنسي الذي يتم عقبه الاتصال بالترقية ، وبذلك تتجلى أهمية البيت الذي يكون عاملا مساعدا لتحقيق المشاريع ، وانجاز البرامج السردية لكل من هذه الفواعل ، وكذا اتصالها بمواضيعها .

كما إنه يرتبط في الروايتين بتيمة العنف الموجه نحو الزوجة ، من قبل الزوج ، غير أن العنف يكون أكثر قسوة ، والفضاء أكثر انغلاقا في رواية «اكتشاف الشهوة» ، إذ يتعدد العنف داخل البيت ، جنسيا وجسديا ونفسيا وفكريا ؛ مما يجعل «باني» تضطر إلى مغادرته إلى الخارج/الشارع بحثا عن الأمان ، وخوفا من العنف ، «خرجت مستعجلة من شقتي هربا من أن يستفيق «مود» وتتعثر مشاريعي ، هربت من مزاجه الصباحي العكر ، وصراخه الذي يجعل يومي معتما ، ورائحة العفن المنبعثة من كلامه»[1] ، أو تقوم بفتح كوة للتذكر والتخييل ، واسترجاع ذكريات تمردها في أزقة وشوارع قسنطينة والحنين إلى روائح هذه الشوارع والأزقة ، والكرنفالات الشعبية التي يقيمها الباعة والعابرون فيها ؛ لأن ما يحدث لها داخل هذا الفضاء يدفعها إلى النكوص نحو الذاكرة لخلق نوع من التوازن ، وتناسي ما تلاقيه من عنف وتسلط ، فتكون العلاقة به علاقة تنافر ، تتجلى في الانسلاخ عنه فكريا ونفسيا ، ويكون هذا التنافر دائما ، حيث تزداد الفجوة بين الراوية ومكانها تبعا لازدياد الفجوة مع الزوج ؛ وهو ما يحدو بها للبحث عن أماكن أخرى للشعور فيها بالأمان ، والتنفيس عما يحدث داخل هذا المكان[2] من عنف مادي ونفسي وعاطفي ، والمتوج آخر المطاف بالضرب الجارح :

««مود» ليلتها أصيب بنوبة غضب لأنني تأخرت عند ماري إلى العاشرة

---

(١) فضيلة الفاروق : اكتشاف الشهوة : ٢٧ ، ٢٨ .

(٢) ينظر : خالد حسين حسين ، شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لادوار الخراط نموذجا ، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، (٨٣) ، أكتوبر ، ٢٠٠٠م : ١١٢ .

ليلا ، ولأنه عاد باكرا على غير عادته ، الشيء الذي لم أتوقعه حين فتحت الباب ، فاستقبلني بصفعة أوقعتني أرضا ، ثم تمادى في ضربي ، وكانت تلك أول مرة يكون فيها عنيفا معي إلى تلك الدرجة»[١] .

يصبح الفضاء بعد ذلك فضاء هروبيا ليرتبط بعنف العلاقة مع الآخر «فنجده يتحول من مكان أليف/محبب إلى مكان معاد/مكروه ، في حالة تمزق العلاقات مع الآخر/الرجل ، حيث نجده يتشكل هو الآخر ليصبح حاملا في صفاته نفس المشاعر ، بطريقة من شأنها أن تخدم بناء الشخصية وفي الوقت نفسه تؤثر -بطريقة عميقة- في تطور الحدث وتشكيله»[٢] ، إذْ يؤل بها الأمر إلى الانفصال عنه نهائيا عائدة إلى بيت العائلة في الجزائر وتحمّل كل النتائج المترتبة على تلك العودة ؛ لأن بيت الزوج لم يعد مكانا قابلا للعيش فيه بعد تحوله إلى مصدر عنف ؛ لأن العنف ينبت «إحساسا بالخوف والرعب داخل الشخصيات المعرضة له ، بعد ما تسقط الحصانة التي منحها إياها البيت لتعود إليه لترتاح ، وتحتمي ، تفقد كل ذلك وتتغير نظرتها لقوقعتها التي تصبح ذكرى مرعبة ، ومكانا يستحيل الرجوع إليه»[٣] بعد كل ما حدث فيه .

أما في رواية «ملامح» فإن العنف يظهر بعد امتلاك الزوج للثروة ، حيث يظهر عامل الشعور بتأنيب الضمير ، وتتغير نظرته إلى زوجته التي اتخذ منها برنامجا سرديا ملحقا لتنفيذ برنامجه الرئيسي المتمثل في الاتصال بالثروة ، ويتمثل العنف في شكله الأولي في اتخاذ الزوج قرار الانفصال المكاني داخل فضاء البيت نفسه ، إذْ انتقل كل منهما إلى المبيت في جناح مستقل ، ثم الصمت والنبذ الاجتماعي ، وعدم التواصل إلا عند الضرورة ، ولم يعد يربط بينهما سوى المصالح المشتركة ، «بتنا لا نتحدث إلا عند الضرورة ، لم تعد تربط أحدنا بالآخر سوى مصالحنا المشتركة . قررنا أن ننام في جناحين منفصلين ، لا يأتي جناحي إلا إذا تحركت غريزته نحوي»[٤] ، ثم يتخذ العنف شكله النهائي عندما يعلن الزوج عن طلاقه لها ،

---

(١) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ٥٧ ، ٥٨ .

(٢) سوسن ناجي ، صورة الرجل في القصص النسائي : ٤٢٢ .

(٣) الشريف حبيلة ، الرواية والعنف : ٣٤ .

(٤) زينب حفني ، ملامح : ٥٤ .

وجوب انتقالها النهائي إلى شقة جديدة بعد الطلاق ، «لقد كتبت فيلا حي الروض باسمك . . . لا أريد أن أعود وأجدك في هذا البيت»[1] ، وما بين هذين المظهرين تتجلى مظاهر عنف جسدي جارح عندما كان يقدم على ضربها عند معايرتها له بأفعاله التي قادتهما إلى هذا الوضع ، ولكنها لم تكن ذات تأثير كهذين المظهرين القائمين على الانفصال المكاني .

وإذا كان العنف الموجه صوب الزوجة في «ملامح» مبنيا على صحوة ضمير الزوج من جهة وامتلاكه لمواضيعه وامتلائه من جهة ثانية ، فإنه في «اكتشاف الشهوة» لا يأتي من الزوج عبثا بل نتيجة لتمنع الزوجة عن منحه حقه الجنسي المشروع من وجهة نظره ؛ إذ كانت تتمنع في أحيان كثيرة ، وقد ظهر تمنعها هذا منذ أول يوم لخلوهما في بيت الزوجية ، وتمنع الزوجة هذا لا يأتي إلا لدافع نفسي تفرضه أجواء البيت الداخلية وأثاثه وخصوصا غرفة النوم التي تدعوها إلى النفور والاشمئزاز ، والإصرار على التمنع :

«أما غرفة النوم التي كان يجب أن تكون غرفة عريسين فلم تكن كذلك ، كانت كئيبة بألوان باهتة ، وكانت صورة زوجته السابقة رابضة قرب السرير ، بعينين زرقاوين وابتسامة باردة ، لقد نسي أن يخفيها قبل أن أدخل . صعب علي أن أشعر بارتياح بعدها وامرأة أخرى تشاركني الغرفة . كانت تملأ الغرفة . في الخزانة بعض ثيابها الداخلية ، و«صندل» بكعب رفيع ، وزجاجة عطر نسائي على «الكومودينة» ، وفي الحمام وجدت فرشاتين للأسنان استنتجت أن أحداهما لها»[2] .

يوحي هذا الملفوظ بمدى الغربة التي تعيشها الراوية في البيت ، وعدم تأقلمها معه ، وكذا عدم تقبلها للأشياء التي فيه ، ففي الوقت الذي كان ينبغي أن تكون غرفة النوم مكانا للقاء والراحة والدفء ، فإنها تفقد وظيفتها وطبيعتها هذه مع وجود آثار الزوجة السابقة ، مما جعلها تصفها بأنها «كئيبة» ، ولها «ألوان باهتة» ، ليشي حينئذ هذا الوصف بنوعية العلاقة التي ستتم في هذا الفضاء ، والتي يلمح القارئ أنها ستكون علاقة مضطربة ؛ لأن «الموصوفات في المكان عناصر موسومة تسهم في

---

(١) المصدر نفسه : ٨ .

(٢) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ٧ ، ٨ .

تأسيس البناء الدرامي للحدث السردي ، وتجعل المكان متورطا في الأحداث»[1] ، إن وصف المكان يفيد وصف صاحبه ، ناهيك عن أن عدم تواؤم الإنسان مع المكان يشعره بنفور من البشر الذين فيه ، وكذا من أثاثه الذي يحتل حيزا منه ، وبذلك فقد شاركت الأشياء التي مثلت أثاثا في هذا الفضاء -بطريقة غير مباشرة- في جعله مكانا غير مريح ، ومصدرا للنفور ؛ لأنه يصبح في حال وجود امرأة أخرى مستباحا وليس ملكا خاصا بها وحدها ، فالتشارك فيه والتنازع في ملكيته يعني انتهاكا للخصوصية ، وقد جسدت ذلك روح الزوجة السابقة وتواجدها في الغرفة ، ومما لا شك فيه أن وجود ملابس الزوجة الداخلية أمام الزوجة الجديدة ستجعلها تنفر من ممارسة الجنس معه ، وهو ما دفعها إلى عدم الرضوخ له في أول ليلة من الزواج وكذا الأيام السبعة التالية ؛ إذ إنها حاولت أن تكون مطيعة ولكن شيئا في داخلها كان يمنعها ، إلى درجة أنها تشعر بأنها غريبة عنه وأنها كـ«عاهرة تتعرى أمام أول زبون تحمله لها الطريق»[2] .

من خلال ما سبق يعكس الفضاء الزوجي في «اكتشاف الشهوة» علاقة الذات بالآخر ومآل هذه العلاقة التي تكون عادة ناتجة عن سوء اختيار الزوج المناسب ، وارتجالية القبول بأي رجل دون حب مسبق ، أو معرفة مسبقة ، هربا من شبح العنوسة ؛ في حين يعكس في «ملامح» طمع الذات وجشع الآخر وتواطؤ الظروف ، والبحث عن الاتصال بمواضيع قيمة مادية ، وإباحة الشرف بمقابلها يدفع الزوجة إلى السقوط ، ويتدرج سقوطها مع تدرج خلو البيت من الزوج ، وتكرار زيارات السيد علوي .

٢- فضاءات التمرد والاستقلال

وهي الفضاءات التي تقوم فيها الذات بالتمرد على الواقع المختل وخرق الأنساق الثقافية القارة فيه والسلطة المهيمنة في البيتين السابقين (بيت الأهل وبيت الزوج) . وتتمثل فضاءات التمرد والاستقلال في بيت العشيق والبيت المستقل ويأتيان أكثر

---

(١) آمال النخيلي ، بناء المكان ووظائفه-أقصوصة «اليد الكبيرة» ليوسف إدريس ، كتابات معاصرة ،-فنون وعلوم ، مجلة العلوم الإنسانية ، بيروت ،ع : ٧٣ ، مج : ١٩ ، تموز-آب : ٢٠٠٧م : ٦٤ .

(٢) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ٨ .

حرية من البيتين السابقين ، ففي حين يتوازيان مع بعضهما فإنهما يتقابلان مع البيت العائلي والبيت الزوجي ، إذ تتخلص المرأة فيهما من تسلط الأهل ورقابة المجتمع وتخضع لسلطتها الذاتية وإبراز وجودها كذات مستقلة .

١-٢-أ- بيت العشيق: المتنفس الجسدي والعنف النسوي

يتجلى بيت العشيق كمتنفس روحي وعاطفي ، تفر إليه المرأة من فضاء البيت الزوجي والعائلي لتحقيق وصلة غرامية مع الحبيب أو العشيق ، ويتشكل هذا النمط من الفضاءات وفق ثلاثة أشكال تتمايز في البدء لتتكامل في المنتهى ، أولها فضاء لممارسة المتعة وتحقيق وصلة غرامية مع الآخر قبل أن يحدث الانشراخ فيما بينهما ، ويأتي الثاني لتحقيق الاتصال الجنسي وتفريغ الشحنات الانفعالية المكبوتة لدى الذات ، أما النمط الثالث فإنه يأتي ليمثل فضاء للانتقام الجارح من الأب الذي يتجسد في صورة العشيق الذي تنتهي به العلاقة مع الذات (المرأة) إلى الانتحار .

تشترك هذه الأشكال وما ينتج عنها في كل من «الكرسي الهزاز» ، و«قبو العباسيين» ، ولكنها تفترق عند بعض التيمات كما سيتضح لاحقا .

يبدو فضاء بيت العشيق في روايتي «الكرسي الهزاز» و«قبو العباسيين» أكثر كثافة من الروايات الأخرى ؛ من حيث إنه يعمل على إظهار وجهات نظر الذوات وعلاقاتها بالآخر فيه ، ويعكس سلوكها الاجتماعي الناتج عن التربية والتنشئة الخاطئة المبنية على الصراع الاجتماعي بين الأب والأم ، إذ ينتج عن هذه العلاقة المضطربة سلوك مضطرب لدى الذوات ويلازمها حتى نضجها ، فيكون هذا الفعل (من قبل الأب نحو الأم) بمثابة العنف الخارجي الذي تستبطنه الذات وتحوله إلى عنف داخلي وتتقمصه لتفرزه بطريقة عكسية على نفسها وعلى الآخر بشكل جارح في بيت العشيق ، إن هذا السلوك نتيجة حتمية للتنشئة المضطربة التي تلقتها الذات في بيتها العائلي المضطرب ؛ لأنه يصعب أن «يصير الإنسان إنسانا طبيعيا في بيئة شاذة غير طبيعية»[١] .

في رواية «الكرسي الهزاز» يأتي بيت العشيق (مجدي) مرتبطا بالتعلق

---

(١) جان نعوم طنوس ، المرأة والحرية- دراسات في الرواية العربية النسائية ، دار المنهل اللبناني ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠١١م : ٩٢ .

العاطفي ، وبممارسة العلاقة معه بشتى أنواعها بنوع من الحرية ، وهو ما يعكس النظرة الإيديولوجية للمرأة التي تعيش على نمط تحرري من الذاتية والأنانية -من وجهة نظر السرد- ولكنها لا تلبث أن تعود إلى ذاتيتها وتعلن غيرتها وأنوثتها بعد أن ظلت لفترة تعيش على نفيها عنها :

«أنا امرأة قبل أن أكون دكتورة في الجامعة . . . أنا أنثى تعشق وتغار . . ها أنا أكسر القيود النظرية التي كنت أكبل بها أنوثتي»(١) .

إنها تعود إلى كينونتها وطبيعتها التي يحددها لها المجتمع مسبقا ، وتتشبث بقيمة محورية منها (الغيرة) تنبني عليها قيم أخرى متعددة (الأنوثة ، الذاتية ، التقليدية) ، وهي العودة التي ترتبط بظهور امرأة أخرى (ألفت) في حياة العشيق تقاسمها فضاءه وجسده ومتعتها :

«هاهي تأخذ كل شيء : مكاني ، ورجلي ، ومتعتي . . وها أنا أتجسس سارقة لأخضع شيطاني للفضول . . أين كرامتي ومبادئي»(٢) .

إن هذا البيت علاوة على ذلك يمثل فضاء للخيانة المزدوجة ، منها للأهل ومنه لها مع غيرها ، ويمثل فضاء للتنفيس عما يحدث معها من قبل الأب من صمت وإعراض وعدم حديث .

تصف الذات بيت العشيق بشكل درامي يعكس ما يدور في داخلها من اضطراب وثورة جامحة تتغيا الانتقام من العشيقة الأخرى ؛ إذ يتماثل شكل فيلا العشيق خارجيا مع شكل الذات خارجيا فكلاهما ساكن وصامت وغير منفعل ، إلا أن الصفات تشي بأن ثمة ثورة وتحولا طارئا سيحدث في بنية المكان والذات معا ، فالدوال المتتابعة بشكل خطي في فضاء الملفوظات الروائية تُظْهر مدى توتر الذات داخليا عند اقترابها من بيت العشيق كما يعكسها تواتر الأحداث دفعة تلو أخرى ، وكل دفعة تحمل معها شحنة دلالية تفتح آفاق التلقي على فضاءات من الاستشراف والتأويل والتماهي مع الذات من جهة ، ومع تواتر الذات والحدث من جهة ثانية ، فبالرغم من انبثاق الحدث وتسلسله بشكل صامت سكوني غير ضاج ولا صاخب كما يشير إلى ذلك الحقل الدلالي التالي :

---

(١) أمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٢٦ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٣ .

- «الفيلا غارقة في الظلام» ← سكينة .
- «اقتربت بصمت من الحديقة» ← صمت .
- «دفعت الباب الحديدي بهدوء» ← هدوء .
- «الفيلا غارقة في العتمة» ← سكينة/ظلام .
- «الباب الخارجي مغلق» ← أمن .
- «فتحت الباب بحذر» ← تعميق رغبة الصمت .
- «مقدمة . . . على رؤوس أصابعي»[1] ← حذر .

كل هذه الملفوظات تعكس ما يدور في نفسية الذات فبقدر ما تتسع آفاق الصمت الخارجي (العالم) تتسع معه آفاق الصمت الداخلي (الذات) فيتحول الفضاء من فضاء صامت فيزيائيا إلى فضاء متحرك نفسيا ، إذ إن الذات تسعى إلى الاكتشاف (تجسسي) الذي يجعلنا ننتظر نتيجة ما ، هذه النتيجة يظهرها فضاء البيت الداخلي بشكل متصاعد حيث تتبعثر أشياء العشيقة المنافسة (ألفت) وملابسها الداخلية في الصالون مما يحيل بشكل واضح إلى أن ثمة التحاما جسديا بين العشيقين ، وهو ما يجعل القارئ يتأكد أن كافة الإجراءات التي اتخذتها الذات سابقا من صمت وهدوء ومحافظة على الاتزان ما هي سوى أفعال تعكس الرغبة المسبقة لها في القيام بفعل المباغتة ومداهمة المكان ، والتحول الداخلي من السكون الخارجي إلى الانفعال الخارجي والداخلي معا ، ويزداد حدة عند استخدامها العنف ضد العشيقة الأخرى (ألفت) بالضرب الجارح ، ولا تتوقف عن ضربها لها إلا حينما يوقفها العشيق وتتأزم بينهما الحالة إلى الانفصال فيكون هذا الموقف أداة للانفصال النهائي بينهما ثم يتحول الفضاء إلى فضاء للانفصال(*) .

---

(١) ينظر : آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٢٣ .

(*) كما أن هذا البيت يرتبط بالذاكرة وينفتح على الماضي بكل حركاته وسكناته وأعطابه ، فهو يرتبط في ذاكرة الذات بعلاقتها مع مجدي بعد الانفصال الذي افرزه حادث الشجار بينها وبين «ألفت» من جهة وبينها وبين ماضيها الشخصي وما حدث لها في طفولتها من أعطاب تبوح بها لمجدي في بيته في ليلة تسميها بليلة الفتح (فتح العذرية) ، ففي حين يقرر بأن يفتح عذريتها يكتشف بأنها ليست عذراء ولكنه لا يفاجأ بذلك وتخبره حينها بحادثة اغتصابها وفتح عذريتها من عمها المنصف عند طفولتها ، فيكون حينئذ فضاء للمكاشفة ، واسترجاع زمن خدش الطفولة .

أما في رواية «قبو العباسيين» فإن فضاء بيت العشيق يكاد يختلف تماما في وظيفته وتشكيله وأبعاده الرمزية ، فهو يأتي على صنفين الأول فضاء للانتقام والثاني للعبث ، ويصور المرأة بكل عبثية مزدوجة الشخصية والوظائف ، ومضطربة نفسيا وفكريا واجتماعيا ، وتكاد تكون حصيلةً للانكسارات التي مرت بها في المجتمع والبيت العائلي ، إنها ضحية للمجتمع -من وجهة نظر السرد- ، فنتيجة للازدواج الاجتماعي في البيت العائلي تولد لديه ازدواج نفسي واجتماعي وأخلاقي ؛ فهي تحب عشيقين (عقيل ، وهوليداي) في آن واحد ، وتمارس الحب في بيتين أيضا (بيت/قبو عقيل ، وبيت/أستوديو هوليداي) ، تمارس في الأول فعل الانتقام الجارح من الرجل ، وتمارس في الثاني العبث الجسدي والتفريغ الجنسي معه .

تعمل «خلود» على تركيز وجهة النظر إلى بيت العشيق الأول (عقيل) بشكل مكثف منذ عنوان الرواية ؛ لتبرز قبحه عبر مجموعة من الصفات التي تبينه داخليا وخارجيا وبنيته الكلية التي تعكس بساطة حياة عقيل من جهة ، وتعقيد حياتها من جهة ثانية ، ووعيها الطبقي البرجوازي من جهة ثالثة ؛ لأن إنتاج هذه الصفات من قِبَلِها مبني على أساس المقارنة بين بيتها وبيت عقيل ، وبين بيت عقيل وبيت الألماني هوليداي ، فمن صفات بيت عقيل الخارجية أنه قبو ، وخلف سلم العمارة الكبيرة ، ويقع تحت الأرض ، ومن صفاته الداخلية أنه مظلم ، وفرشته حقيرة ، ومن صفاته الإيديولوجية أنه حقير ، ويأوي شلة العاهرين الفقراء ، كل هذه الصفات تعكس الحمولات الرمزية لهذا البيت ، التي تؤسسها الذات لإظهار صورة الرجل الذي تدخل معه في حرب غير معلنة ، فهو حقير من وجهة نظرها ؛ لأنه سبب ما حدث لأمها وخالتها ، وأهم ما تعكسه هذه الصفات نسقان اثنان : الأول متعلق بالذات ونفورها منه ، والثاني متعلق بالبيت نفسه ؛ من حيث تحديد ملامحه بدقة وتركيز ، وتحديد انفصاله عن العالم الطبيعي ، أي عن الخارج ، وعن الضوء ، واتسامه بالقبح مقابل الجمال ، وبالخفاء مقابل الظهور ، وكل ذلك يتوازى مع ما يعتمل بداخل الذات (خلود) من انفعالات وجدانية وفكرية وجسدية نحو الآخر/عقيل ، الذي تسعى إلى تدميره والانتقام منه وهزيمته لأنه رجل ، إن المرأة تهزم الرجل بوصفه ثقافة[1] ، وتشوه ملامح وأوصاف بيته بوصفه امتدادا له ومقرا يحويه ويحوي أفكاره

(١)ينظر : صالح زياد ، القصة النسائية الخليجية والوعي النسوي : ٧٦ .

وجسده الذي تشتهيه وتكرهه في الآن نفسه ، إنها تسعى إلى هزيمة الثقافة التي جعلت منها امرأة من الطبقة الثانية دوما ، وإلى تدمير شكل السلطة ومضمونها التي مثلها الأب في البيت العائلي وكان ضحيتها العشيق في بيته الذي غدا في آخر المطاف قبرا له . وبناء على ذلك فقد كان القبو فضاء «جرت فيه أهم مشاهد الرواية (خداع الحب ، الحقد ، الانتحار . . .) لذلك بدا لنا القبو المشوه خير مكان يجسد علاقة جنسية مشوهة وسرية بين «خلود وعقيل» ، علاقة تخبئها المرأة عن عيون المجتمع في أعماق الأرض السحيقة ، في حين يتحول هذا القبو إلى قبر . . . للحبيب المخلص (عقيل)»[١] .

في حين تعمد إلى وصف بيت «عقيل» بكل هذه الصفات ، نجد أنها لا تصف بيت «هوليداي» سوى بأنه أستوديو ، ويقع في شارع السفارات ، وهو ما يعمل على تحديد ما يحدث بداخلها من وجهة نظر أمام هذا البيت ، كما يعكس مدى تفاعلها معه ، حريتها التي تشعر بها فيه ، فهو مكان أجنبي ، يسكنه غريب أجنبي أيضا ، وسيذهب ذات يوم مع كل تفاصيل الأفعال التي تتم فيه ، «حدثت نفسها : هوليداي ألماني ، لا يعرف أحد من معارفي ، وسيسافر إلى ألمانيا بعد انتهائه من خدمة الجندية ، فلم لا أغامر معه؟»[٢] ، وتتوازى آلية إغفال وصف هذا المكان مع استقرار نفسيتها وانجذابها نحوه ، وعدم التفكير في الانتقام فيه كما هو الحال مع بيت عقيل .

كما أن «قبو العباسيين» (بيت عقيل) يمثل فضاء للانجاز مقابل بيت الأهل الذي يعد فضاء للتأهيل[٣] ، وفضاء للأخيلة التي تنتجها الذات في سبيل الانتقام من الرجل المتمثل في صورة العشيق ، لذلك فإن بيت عقيل يأتي مرتبطا بقيم التحول الناهضة على أداة القمع والتسلط والانتقام ، في حين يرتبط بيت الألماني على أساس المتعة المنفلتة من سلطة القمع النسوية ، ولذلك كان فضاء لفض البكارة ، بينما كان الأول فضاء للمحافظة عليها ، والسخرية من عقيل لأنه يحافظ عليها ، في حين أن

---

(١) ماجدة حمود ، الخطاب القصصي النسوي ، نماذج من سورية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ، ط : ١ ، ٢٠٠٢م : ١١٥ .

(٢) هيفاء بيطار ، قبو العباسيين : ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٣) ينظر : نادية بوشفرة ، مباحث في السيميائية السردية ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو ، د.ط ، د.ت : ١١٤ .

هوليداي قد سلبها ، ففي حين استمر طلبها من عقيل للمحافظة على عذريتها فإنها تطلب من هوليداي ذلك في البداية ولكنها لا تلبث أن تأتيه طالبة منه أن يزيحها «طلبت منه ذات مرة أن تكون ممارستهما كاملة»[1] ، وهي بذلك تمارس فعل الخرق للقيم الاجتماعية التقليدية التي ينبغي عليها أن تلتزم بها من وجهة نظر المجتمع ، لكنها تمارس العكس ، فتختار عشيقين ، وتذهب إلى بيتهما ، وتجازف فيهما بالتعري وفقدان العذرية التي هي من وجهة نظر المجتمع «أحد المقاييس الأساسية لاكتمال جمال [المرأة] وتحقيقا لنموذج المرأة المشتهاة»[2] ، إنها بذلك تستبيح القوانين الاجتماعية التي تحددها الأسرة ضمنيا ، وتعمل على الانتقام من الأب بشكل مضمر أيضا ، فتضيع بذلك في المنتهى ، ففي حين يتحول بيت عقيل إلى فضاء لانتحاره بعد مصارحته بموافقتها على زواجها من آخر يتحول بيت عائلتها إلى فضاء للجنون بعد أن يعلمها فهمي وشادية بأن «عقيلا» قد انتحر وأنها سبب انتحاره .

يعكس بيت العشيق صورة من تسلط المرأة على الرجل وعلى ذاتها في آن واحد ، ففي «الكرسي الهزاز» يظهر تسلط الذات على نفسها بإزاحتها صفاتها الاجتماعية ومن ثم العودة إليها عند ظهور أمر آخر هدد علاقتها مع العشيق ، ويظهر تسلط الذات على نفسها وعلى الآخر بشكل جارح ، في بيت عقيل ، فتبدو حينئذ ضحية للأهل وجلادة لذاتها ولـ«عقيل» ، ويظهر عبثها مع عقيل وشعورها بإنسانيتها .

٢-٢- البيت المستقل: الحرية الناقصة.. والشعور بوطأة الزمن

يمثل البيت المستقل فضاء للحرية ، والاستقلال الكلي عن البيت العائلي والزوجي ، ويوفر شروط التوازن الروحي والجسدي والفكري لأنه فضاء للهرب من التسلط الاجتماعي ، واثبات الذات لوجودها ماديا ومعنويا نتيجة لامتلاكها للحرية الفردية فيه ، بعيدا عن رقابة العائلة ، أو المجتمع ، وما تفرضه عليها من محظورات[3] .

كما أن الاستقلال فضائيا عادة ما يكون نتيجة لنكسة الزواج (الطلاق) ، ليظهر أزمة المرأة في فضاء الزوج أولا ، وما نتج عنها ثانيا ، ومآلها ثالثا عند ارتباطها بهذا

---

(١) هيفاء بيطار ، قبو العباسيين : ١١٠ .

(٢) صوفية بن حتيرة ، الجسد والمجتمع : ٥٣ ، ٥٤ .

(٣) ينظر : بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ١٢١ .

الفضاء الجديد ، كما هو في «ملامح» ، و«لم أعد أبكي» ، و«نخب الحياة» ففي حين يرتبط في الروايتين الأولى والثانية بالإحساس بوطأة الزمن والخوف من المستقبل ، فإنه يرتبط في الأخيرة بالعبث الوجودي ، ورفض العودة للزوج ، ومواصلة الحياة معه جنسيا فقط ، وتشترك الروايات الثلاث في أن هذا الفضاء يتحول إلى فضاء لممارسة دور المومس بحثا عن تأمين المستقبل ماديا .

يرتبط البيت المستقل في روايتي «ملامح» و«لم أعد أبكي» بتيمات شتى أولها الإحساس بالزمن الناتج عن شعور المرأة بالوحدة ، وغياب الحماية ، والأمن المادي ، الذي كان يوفره لها الزوج بشكل أو بآخر ثم انقطع -وسيظل منقطعا- بانقطاع العلاقة بينهما ، فتشعر أنه لم يتبق لها معيل بعدئذ إلا جسدها الذي توفر عبره ما تحتاجه من نقود ومتطلبات الحياة المختلفة ، فتدرك حينئذ أن عامل الزمن لن يبقي على جماليات هذا الجسد ، وأنه سيحوله إلى فضاء للنفور والضياع في يوم ما ، إن فضاء البيت المستقل «يُظْهِرُ بوضوح إحساس المرأة الخاص بالزمن . . . ذلك أن تقدم المرأة في السن عامل حاسم في شعورها بنفسها ، وبأزمتها أيضا ؛ فقيمة المرأة في مجتمعها تتحدد بشبابها وجمالها ، ونظرة كهذه تجعل إحساس المرأة بالزمن عجيبا ، فهي في صراع من أجل فرصة للحياة»[1] كما يحدث مع الذات في رواية «ملامح» :

«بعد طلاقي من حسين ، وانتقالي للعيش في فيلتي الجديدة ، كان عليَّ ترتيب أوراق حياتي من جديد ، كان هناك هاجس يسيطر على فكري ، يؤرقني صباحا ومساء ، كيف أزيد دخلي المادي ، وأحتفظ بما جنيته ، طوال سنواتي الماضية ، كنت أؤمن بالمثل القائل «خذ من التل يختل» ، أدرك أن جسدي لن يظل فائرا طول العمر ، وأن أصدقاء الحاضر سيجرفهم تيار الزمن عاجلا أم آجلا ، الرجال لا أمان لهم ، إن أغدقوا عليّ اليوم ما في جيوبهم ، فسيوصدون غدا أبوابهم في وجهي ، بعد أن ينفد رصيد شبابي ، كنت في منتصف الثلاثينات ، والعمر يعبر سريعا مثل البرق»[2] .

وتنعكس هذه التيمة -في رواية «لم أعد أبكي»- على الذات/«نشوى» بعد طلاقها من زوجها ووقوعها في براثن الوحدة والعوز بعد أن سلبها كل ثروتها عن

---

(١) فوزي عمر الحداد ، دراسات نقدية في القصة الليبية : ٧٨ .

(٢) زينب حفني ، ملامح : ١٠٣ .

طريق استغلاله لضعفها ؛ تخلى عنها وتركها بلا شيء سوى البيت الذي تعيش فيه بمفردها ، مما دفعها إلى اتخاذ أساليب التعويض في محاولة منها لسد النقص الحاصل نتيجةً لفعله :

«أغرقت نشوى نفسها بعد طلاقها من زوجها الثاني في دوامة من التسكع والسهر يوميا حتى مطلع الفجر . . . وأخذت تبيع مجوهراتها الواحدة تلو الأخرى . . . ثم بدأ يسيطر عليها هاجس الخوف من الوقوع في براثن الاحتياج وهي ترى أشياءها تتناقص يوما بعد يوم»[١] .

بقدر ما يكون هذا الفضاء المستقل عاملا مساعدا لتوفير الحرية المطلقة للمرأة ، ولاستقلالها المادي والجسدي والفكري فإنه يتحول إلى فضاء للخوف من المستقبل ، ومحفز للمحافظة على الاستقرار المادي نوعا ما لمجابهة الآتي من الأيام . ومعنى ذلك أن هذا الفضاء وما يحدث فيه من خوف من العوز المادي سيدفع الذات إلى ممارسة بيع الجسد واحتراف دور المومس ؛ بعد أن يبعث في داخلها تساؤل الوجود المصيري ، الذي يدفعها إلى إعادة ترتيب أوراقها حمايةً من فاقة الآتي عند غياب نضارة الجسد .

اللافت للنظر في رواية «ملامح» أن أحاديث الذات عن ممارستها للجنس في البيت المستقل يأتي عن طريق التلميح الضمني ، وتبرير الدافع لممارسته ويتمثل في الاتصال بموضوع قيمة مستهدف وهو تكوين ثروة مالية خاصة بها تؤمّن بواسطتها مستقبلها ومصيرها ، بينما نجد الحديث عنه في بيت الزوج كان صريحا ومتحركا بكثافة سردية تكاد أن تكون محور السرد كله وحافزه الرئيسي . أضف إلى ذلك أنها تعمد إلى التصريح (الذي يشبه التلميح الضمني) أن بيتها المستقل قد ارتبط بعلاقة مثلية مع هند :

«دخلت عالم المثليات مصادفة ، ربما تسرب هذا الشعور إلى داخلي عندما التقيت هند أول مرة . . . دخلت هند بيتي بصحبة قريبتها لشراء بعض الملابس ، أهم ما يميزها ذلك الحياء الذي يشع في صفحة وجهها»[٢] .

لا نجد تفاصيل مكثفة عن هذه العلاقة كما حدث مع بيت الزوج عند الحديث

---

(١) زينب حفني ، لم أعد أبكي : ٧١ .

(٢) زينب حفني ، ملامح : ١١٠ .

عما دار فيه من ممارسات جنسية شاذة عند تأدية دور المومس فيه ، ويعود ذلك إلى تحفظها على ممارساتها الذاتية في البيت المستقل بعيدا عن الحافز الذي كان يمثله الزوج كعامل مساعد ومحرض خارجي ، ويعود هذا التحفظ إلى الرغبة اللاشعورية في إخفاء تفاصيل الوحدة التي آلت إليها وما حدث فيها ، في حين كانت تصر على إظهار كافة التفاصيل في بيت الزوج وتنزع صوب تعرية الآخر إمعانا منها في تعرية فضائه ، وكشف العلاقة التي كانت تربطها به في ذلك الفضاء المستباح .

إذا كان هذا الفضاء في «ملامح» يمثل حيزا لانجاز دور المومس ، ودور المثلية ، فإنه في «لم أعد أبكي» يأتي فضاء للتأهيل والتفكير ، بينما تنجز دور المومس في بيوت أخرى عقب حضور حفلات خاصة «يقيمها عدد من الأثرياء في فيللهم الخاصة»[1] ، وعقب ممارسة الذاتين لفعل بيع الجسد تنجحان في إنجاز عامل الأمان المادي وإزالة شبح العوز ، إذْ تؤسس «ثريا» متجرا في فيلاها ومشغلا خاصا بذلك ، في حين تقوم «نشوى» باستبدال فيلاها بفيلا أخرى ، وتأمين رصيد محترم في البنك ، وتقتني مجوهرات متعددة في فترة قصيرة :

«ونجحت نشوى في مدة بسيطة في بيع فيلتها القديمة وشراء فيلا أحدث في حي الحمراء ، تحيط بها حديقة جميلة يتوسطها حمام سباحة أنيق ، وأصبح لديها سيارة فاخرة ورصيد محترم في البنك ، ومجموعة من المجوهرات»[2] .

يتحول هذا الفضاء من فضاء انفصال عن موضوع القيمة (الثروة) إلى اتصال به ، ويكون برنامج تحقيق الثروة برنامجا رئيسيا تنجز الساردة لتحقيقه برنامجا سرديا وسيطا وهو ممارسة الجنس بالمقابل ، إن الاتصال بالثروة والانفصال عن الفقر يشي بالضرورة أن ثمة تحولا بين زمنين يفضي كل منهما إلى ما يليه ، ولكنه يفارقه من حيث ما يحتويه وكذا من حيث ما يحدث فيه وله معا ، وهذان الزمنان هما الماقبل والمابعد ؛ فالماقبل يمثل زمن الخوف من فقدان الثروة وامتلاك الفقر ، وهو زمن بداية الانتقال إلى فضاء البيت المستقل الذي تتناقص فيه الأموال نتيجة لصرفها في شئون الحياة ، إلى أن يظهر فاعل محول فيه ، يعمل على تحويل في حياة الذات ونقلها إلى فترة مختلفة وظروف مختلفة أيضا وهي فترة المابعد التي تتصل فيها الذات بالمال

---

(١) المصدر نفسه : ٧٢ .

(٢) زينب حفني ، لم أعد أبكي : ٧٥ .

نتيجة ممارسة الجنس بالمقابل، فتتغير عقب ذلك حياتها في فترة وجيزة فهي تغير فيلاها (بيتها المستقل)، الصغيرة القديمة بفيلا جديدة تتصف بالجمال والضخامة، وتتحسن ظروفها المادية كثيرا، كما تؤكد ذلك الصور المتمفصلة في الملفوظ «فيلا أحدث، حديقة جميلة، حمام سباحة أنيق، سيارة فاخرة، رصيد محترم في البنك، مجموعة من المجوهرات».

بالانتقال إلى رواية «نخب الحياة» نلاحظ اشتراك البيت المستقل فيها مع الروايتين السابقتين في تيمة الانتقال إليه بعد الطلاق، وكذلك في ممارسة دور المومس فيه غير أن ممارسة هذا الدور يختلف هذه المرة، في كونه ينحصر مع الزوج فقط، إذ تقوم «شيراز» باستقبال طليقها «نور الدين» كما تفصح بذلك لصديقتها:

« عندما بدأ الهدوء يعود إلى صوتي قلت:

- هل ما زال هناك بقايا وسكي؟

- للأسف، لا، آخر كأس شربها نور الدين.

- هل عاد لزيارتك؟

- يريد أن نتزوج ثانية.

- وهل وافقت؟

- أبدا. قلت له إذا فشل زواجنا الأول، وكان حب فكيف ستكون الإعادة؟

- لماذا تستقبلينه إذن؟

كمشت خصلة من شعري حتى آلمتني، ثم قالت:

- تعرفين، وحده يعرف جسدي، ووحده يرضيه»[1].

يحدد هذا الملفوظ نوعية العلاقة التي أصبحت تربط الذات بالآخر في هذا الفضاء من جهة، والعلاقة التي كانت تربط بينهما في السابق، كما يبرز مقدار امتلاك المرأة للحرية في تحديد مصيرها الوجودي، حينما ترفض العودة إليه، مع أنها تؤمن بأنه لا يوجد أحد يشبع جسدها ويروضه غيره. ولعل اللافت هنا أن هذا البيت غير واضح المعالم، وما يحدده يوازى الدور الذي يضطلع به، وهو أنه فضاء لقاء حميمي بين الطليقين، ويشي أنه ناتج عن انشراخ علاقة الذات بالآخر، وانفصالهما عن بعض، ويؤكد أن المرأة ممتلكة للفعل والقدرة على انجازه، وكذلك القرار بتحديد

---

(١) آمال مختار، نخب الحياة: ٥٣، ٥٤.

المصير ، وَتَحَمُّل نتائج هذا القرار ، ويتوازى مع الحرية المطلقة في الفضاء المستقل الذي يظهر استقلالها ماديا ووجوديا وجسديا وفكريا .

إذا كان بيت العشيق يأتي كفضاء للتنفيس من جراء الصراع القائم في بيت العائلة ، فإن الخروج إلى بيت مستقل يأتي نتيجة للصراع الدائر في بيت الزوج ، وبذلك فإن السبب الدافع للمرأة إلى الانحراف في هذين الفضاءين هو الصراع مع السلطة التقليدية من جهة ، والأحداث القاسية التي تعيشها في فضاء البيت العائلي ، والزوجي من جهة ثانية ، وهي من كل ذلك تبرز علاقة الذات بالآخر في أبهى صورها ، وتحدد وجهة نظر كل منهما للآخر فيها .

ب- الفضاء العام: الحرية المشروطة وكسر نموذج التسلط الأبوي

يوفر الفضاء العام للذات حيزا تمارس فيه نوعا من الحرية في مقابل البيت الذي تنعدم فيه الحرية ، فهو الخارج مقابل الداخل ، والمفتوح مقابل المغلق ، والمتسع مقابل الضيق ، والفضاء الخاص مليء برقابة وسلطة وتسلط الرجل (الأهل والعشيق والزوج) ، في حين أن العام خال من هذه السلطة ، وفيه شيء من التحرر من رقابة الأهل ، ومع انعدام رقابة الأهل هذه تظهر رقابة من نوع آخر ، تتجلى من واقع الفضاء الخارجي الذي تكتنفه قوانين محددة تنظمه ، وتحدد مسارات ووظائف العابرين فيه ومنه ، والقادمين إليه ، وفي معظم هذه الأماكن العامة تلاقي المرأة نوعا من المضايقات والتحرشات ، وفيه تتعرف على الكثير من الأصدقاء ، وتحب بعد التعرف على أحد فيه ، كما أنها تمثل أماكن الانتقال الرابطة ما بين البيت وأماكن العمل والتحرك المتمثلة في الشوارع والأسواق وأماكن الدراسة . . إلخ ، لـ«أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية ، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات ، وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها»[1] . وكثيرا ما تحن المرأة إلى هذه الفضاءات العامة وحنينها إليها نابع من إحساسها بكونها محبوسة في الداخل ، وممنوع عليها الخروج إليها ؛ لأن في ذلك مخالفة لرغبة الأهل .

---

(١) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي : ٧٩ .

- فضاء الشوارع: خيبة الأمل.. واشتغال الذاكرة

لا يأتي فضاء الشوارع في المتن الروائي عموما ليكون مجرد فضاء هندسي خال من انعكاس نفسيات النساء اللواتي يرتبطن به، وكذا علاقتهن بالآخر، أو اتصالهن وانفصالهن بموضوع قيمة ما، بل إنه يعكس ما يعتمل في دواخلهن من هموم يكون سببها الأول متمثلا في الرجل، فهو «أكثر من جغرافية، إنه الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السر وعالم الجهر، إذ عند عتبات البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري، ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع، وحيث تنكشف الأسرار، وتعلن الأعماق عن خفاياها»(١). ويبرز في المتن السردي كمثير لذاكرة الذات التي يكون تواجدها في حيز ما من الشارع مثيرا لما حدث فيه مع الآخر في زمن مضى، وأصبح جزءا من الذاكرة، أو بتحديد وضعها المادي في الحاضر وإبراز ما تنوي القيام به في المستقبل، أو يمثل ملاذا ومفرا من جحيم الفضاء الخاص (البيت)، أو يأتي فضاء لتبديد الوقت المرتبط بالحزن الجاثم في نفسية الراوية نتيجة للضغوط التي أفرزها الطلاق أو الانفصال بين الذات والآخر.

ويرتبط فضاء الشارع في «اكتشاف الشهوة» بالتمرد على البنية الثقافية التي تكبل الذات؛ لأنها من صنع ذكوري بامتياز، فهي تتمرد على أنوثتها وعلى شكلها المؤنث، تقص شعرها وتطيل أظافرها وترتدي ملابس متسخة لتثبت عكس حقيقتها البيولوجية ومتعلقاتها الثقافية، فتمردها على شعرها ومظهرها فعل رمزي يحقق لها التوازن الفكري، من حيث إن «الشعر الطويل رمز الأنوثة والخنوع، ومعيار القيم في المجتمع الذكوري، كخطوة أولى لكسر كل العوائق التي تكبح جماح المرأة وتتركها موضوع اضطهاد السلطة الأبوية بكل أبعاده»(٢).

إنه متعلق بالأمنية الجامحة للطفلة في التفلت من شكلها وكينونتها بيولوجيا كأنثى، والتحول إلى ذكر مشوه، وكذا برفضها لأنوثتها المقموعة في الداخل (بيت الأهل)، فهو فضاء تمارس فيه كل حريتها بشكلها الذكوري ذي الضفائر الطويلة والأقدام المتسخة والفستان الذي يتمزق لسبب ما، كنوع من الرغبة في الهرب من

---

(١) أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، ط: ١، ٢٠٠٩م: ٤٦.

(٢) نعيمة هدي المدغري، النقد النسوي: ١٥٧.

التسلط الذكوري الواقع في البيت ؛ إذ إنها أنثى في الداخل/البيت برغبة الأهل وسلطتهم ، وذكرا في الخارج/الشارع برغبتها هي ، لتمارس بذلك نوعا من الإقصاء والإحلال ؛ حيث تقصي سلطة الأهل الواقعة في الداخل ، وتقيم بدلا عنها سلطتها هي كما تريدها في الخارج :

«لم أكن فتاة مسالمة في الحقيقة كانت رغبتي الأولى أن أصبح صبيا ، وقد آلمني فشلي في إقناع الله برغبتي تلك ، ولهذا تحولت إلى كائن لا أنثى ولا ذكر ، لا هوية لي غير الغضب الذي يملأني تجاه العالم بأكمله ، وحين بلغت سن البلوغ أصبت بالنكسة الحقيقية»[1] .

إن مآل رغبتها في التحول هو الفشل الذي يدفعها إلى فقدان هويتها الجنوسية ، وتتحول بموجبه إلى كائن «لا أنثى ولا ذكر» ، حيث تتصاعد هذه الرغبة ترامبا إلى أن تتسع دائرة الفشل ، فتغدو نكسة حقيقية عند الوصول إلى سن البلوغ ، عندما تكتشف أنها أنثى مثلها مثل نساء الزنقة بظهور علامات الطمث وتكور النهود التي تفقدها أمنية التحول وتبعدها جذريا ، وبذلك ترفض الأنوثة التي تفرزها الحقائق البيولوجية التي توصلت إليها ، بوصف هذه الأنوثة حاملة معها معاني الظلم والتمييز والهوان ، ونوعا من الاحتجاج على مضمون الأنوثة ذاتها ؛ لأنها تجعلها تشعر بأنها أقل قيمة وحرية من الذكر/الأخ في مجالات عديدة ومنها الخروج إلى الفضاء المتسع/الشارع[2] :

«في الرابعة عشرة من عمري كنت واثقة أن ما أصاب البنات لن يصيبني في عمرهن ، وقد عشت ذلك الوهم على طريقتي»[3] .

يعني هذا أنها عند الوصول إلى هذا السن تفقد ميزات الصبي التي كانت تحلم بامتلاكها ، وتؤمل أن تحصل عليها ؛ لأن الحصول عليها معناه الحصول على الحرية المطلقة التي يتمتع بها الصبي مقابل الأنثى ، داخليا وخارجيا ، وفي مستويات شتى ، يقوم بتوزيعها المجتمع التقليدي توزيعا فضائيا غير متكافئ وغير عادل من وجهة نظر النظرية النسوية ، أو من وجهة نظر السرد ، إذ :

---

(١) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ١٤ ، ١٥ .

(٢) ينظر : جان نعوم طنوس ، المرأة والحرية - دراسات في الرواية العربية النسائية : ٩٢ .

(٣) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ١٥ .

«الزنقة . . . عالم الرجال الطليق ، والشقوق النسائية ، . . . وتراكم القهر الداخلي»[1] .

تتضح قسوة التوزيع الاجتماعي فضائيا للجنسين بشكل غير موارب هنا ، فالزنقة/الشارع «الزقاق» عالم الرجال الطليق ، في حين يتمثل عالم المرأة المقابل في الشقوق ، ليتضح حينئذ «التقاطب» بين صورة «عالم» الدالة على الاتساع والتحرك والتمدد والانطلاق والحرية ، وبين صورة «الشقوق» الدالة على الضيق والانكماش والثبات والكبت ومحدودية الحركة ؛ وهو ما جعل الذات تشعر بهذه الميزة الذكورية مبكرا ، وتمارس ضياعها في الشوارع منذ الصغر ، إلى لحظات ظهور علامات الأنوثة حيث يتم حظر هذا الفضاء عليها بعد ذلك :

«كنت صبيا مشوها يخلق عالمه الخاص في أزقة قسنطينة القديمة ، تلك الأزقة الحجرية الضيقة التي تفوح برائحة عقاقير العطارة ، تلك الأزقة أزقتي أنا ، التي كانت تشكل جزءا من انطوائي ورفضي لمنطق الطبيعة . . . تلك الأزقة المغلقة كانت تمنحني بعض الطمأنينة . . . بداية من شارع فرنسا تنتهي تحفتي أنا لأتحول إلى تلميذة ذكية سيئة الطباع . من هنا أقطع الشارع وأنا أتأمل ألوان المارة غير المتناسقة ، لأبلغ «الكديا» حيث مدرستي «الأختان سعدان» ، وحيث مرارة الحنين تتحول إلى مخدر لذيذ ، هنا عرفت شقاوة الثالثة عشرة وما كان يعنيه لي ذلك العمر الذي جعلني أستفيق من حلم الصبي ذي الضفائر الطويلة . في الثالثة عشرة تماما اكتشفت أن أحلامي تتعثر ببروز نهدين صغيرين لي ، بوجع يتكور ويكبر ، ويصنع مهانتي بإتقان . من هنا ما عاد بإمكاني أن أرافق والدتي إلى حمام «دقوح» ، ولا أن أتعرى أمام أحد ، وصرت عدائية نحو الجميع بداية من نفسي!»[2] .

إنها تقضي وقتها متمردة على وضعها ، تخلق عالمها الخاص بها كصبي ، وتستمر تسكعاتها وتداخلاتها مع فضاءات المدينة وبيوتها العتيقة التي تنتهي بقسنطينة الجديدة ، لتضفي على هذه الشوارع الملكية لها ، فهي ملكها ، وحيطانها حيطان لها وشوارعها ملك خاص بها . . . إلخ ، ليتوازى هذا الامتلاك المتخيل مع الفقدان

---

(١) المصدر نفسه : ١٨

(٢) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .

الواقعي للحلم بالتحول إلى ذكر ويصبح تعويضا عنه ، أو بتعبير آخر ليصبح معادلا رمزيا للشعور الداخلي بالفشل الذي منيت به من جهة ، وللرغبة في الامتلاك الذي لم يتحقق واقعيا من جهة أخرى ؛ لأن هذا الشارع يكون محظورا عليها عندما تصل إلى مرحلة الأنوثة/سن البلوغ ، فتتحول الشوارع إلى معذب ، ولا يرافقها فيه سوى الأنوثة التي تأتي بمثابة الباعث على الحزن لا غير :

«غير الأنوثة المرة لا شيء كان يرافقني في تلك الشوارع التي لا تمل من تعذيبي ، من مقهى «البسفور» إلى فندق «الزيت» المسافة ليست طويلة ، الوجع هو الذي كان يأخذ أشكالا مختلفة»[١] .

أما في رواية «الكرسي الهزاز» فإن فضاء الشارع يصبح مصدرا للإيلام عند تحريكه لكوامن الذاكرة ، واستعادة لحظات التعارف الأولى مع العشيق عند التنقل فيه ، بعد انهيار علاقتها به ، ليحدد فترتين زمنيتين تظهر الذات في الأولى منهما متصلة بموضوعها وفي الثانية منفصلة عنه ؛ وبذلك ينجز هذا الفضاء إحساسا بالضياع والغربة النابعة من داخل الذات (ذاكرتها) ، أو من خارجها (الانفصال عن التواصل مع الأب في فضاء البيت العائلي ، وكذا الانفصال عن الاتصال بالحبيب في فضاء بيت العشيق) ، أو النابعة من الشارع نفسه (تغير ملامحه من الخصب إلى الجدب) ؛ لأنها «تقترن بتجربة المرأة الأنثى في بدايات عشقها فمظاهر معاناتها وانتهاء بانكساراتها ، وهي بذلك تمثل فضاء التجربة والخيبة وما يصحبهما من معاناة تنقلها الذكرى إلى أفق الكتابة»[٢] .

«أهيم في شوارع المدينة وبين محلاتها ، ربما أشتري تايورا أبيض لهذا اليوم الذي أمنح فيه منجي جسدي بموجب عقد يباركه القانون والمجتمع ، . . . يمنحني هذا الزي الرياضي خفة واتساعا لخطواتي تندفع معه حركة الذاكرة!»[٣] .

يعمل هذا الفضاء على استنفار مخزونات الذاكرة ، المتمثلة في إبراز ماضي الشخصية (منى) ؛ لأنه يرتبط بالسرد الاسترجاعي ، المتعلق بإعادة الذاكرة في حركة دائرية إلى زمن امتلاكها للموضوع المتمثل في اتصالها بعلاقة غرامية مع العشيق

---

(١) المصدر نفسه : ٤٤

(٢) بو شوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية : ١١٥ .

(٣) آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٤٩ .

الذي تتعرف عليه في هذا الشارع ، وتحت هذه الشجرة ، التي هي جزء من فضائه ، إذ تشعر وكأن مجدي لا يزال واقفا في هذه اللحظة تحت تلك الشجرة يمارس تقبيل يدها ويخطط للإيقاع بها ، إن انبعاث هذه العلاقة حية في هذه اللحظة مقترن بالتواجد في الفضاء ذاته ، ويشي ذلك بالتحول بين العلاقة التي تربط الذات بهذا الفضاء زمنيا ، إذْ تصبح علاقة تنافر ، يتحول بموجبها الكره المبسط للشارع إلى كره مركب له :

«كنت أكره هذا الشارع وصرت الآن أكرهه أكثر»[١] .

لا يعمل هذا الفضاء على إبراز ماضي الذات فقط بل يعمل على توصيف لحظتها الراهنة بشكل مضمر ، إذْ تبدو فيه فاقدة للموضوع (الاتصال بالحبيب) ، ضائعة (أهيم في الشوارع) ، بالإضافة إلى أنه يعمل على إبراز مستقبل الذات الذي ستتحول فيه من الفقدان الذي نتج عن الصراع والانفصال مع/عن المحبوب إلى الامتلاك لموضوع سلبي لا ترغب فيه ، ولكنها مضطرة إلى امتلاكه والاتصال به لترميم علاقتها المشروخة مع الأب :

«أهيم في شوارع المدينة وبين محلاتها ربما اشتري تايورا أبيض لهذا اليوم الذي أمنح فيه منجي جسدي بموجب عقد يباركه القانون والمجتمع»[٢] .

تتجلى هذه العلاقات الزمانية المتعالقة جدليا مع المكان ومع ما يعتمل في ذاكرة الذات من جهة ، ومع ما تتخيله واقعا في المستقبل من جهة أخرى ، ليتوازى كل ذلك توازيا فكريا وماديا مع نفسية الذات المشتتة (الهائمة) ، بين ماضٍ ممتلئ ، وحاضر مفرغ ، ومستقبل عبثي ، لا تريد منه سوى تحقيق فكرة عبثية وجوديا ، من حيث إنها تعلم أنها لا تحب منجي ، ولن تستمر معه ، ولكنها تقدم على ذلك بشكل عجائبي ، «ورغم أن الشارع يبقى في نهاية المسير فضاء مرغوبا فيه ومطلوبا ؛ فإنه كثيرا ما يثير إحساسا بالغربة وباللاجدوى والعبث»[٣] ؛ وذلك ما جعلها تشعر بتماثل مع فضاءات الشوارع في الفراغ والكآبة النفسية في يوم الزواج ، إذ تتماهى الانفعالات الداخلية للذات مع تحولات الطبيعة التي تلقي سلطتها على ملامح الشوارع ومكوناتها فتحولها ، وتتشابك حينئذ معها وتتماهى فتنعكس على كلٍ منها

---

(١) المصدر نفسه : ٥١ .

(٢) المصدر نفسه : ٤٩ .

(٣) أحمد زنيبر ، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري : ٤٧ .

انكسارات الآخر وتحولاته ، فينسجم الفضاء ومكوناته فكريا ودلاليا مع ما يعتمل في نفسية الذات ، ويعكسها ويصبح شبيها بها في اللحظة الراهنة ، لحظة تحول ملامح الشارع وأشجاره مع لحظة تحول ملامح الذات الممتدة من هذه اللحظة (لحظة الخسارات) إلى لحظة الامتلاك (الذاكرة) ، على اعتبار أن «المكان بناء يتسم تشكيله اعتمادا على ملامح ومميزات الشخصيات وطبائعها»[1] ، وما يعتمل معها نفسيا واجتماعيا :

«تحت أشجار شارع الحرية تتكدس أوراق الخريف الصفراء التي سحب منها الصيف خضرة الربيع ليعطيها الوجه الأصفر المجعد»[2] .

إن هذا الوصف القلق للشارع نابع من قلق الذات الداخلي ، وانفعالاتها الناتجة عن ما ستقدم عليه من زواج مرغمة عليه من قبل نفسها ، ويأتي كتداع لحبل الأفكار ويتماثل مع ما تفكر فيه من فقدان للهوية التي ظلت ممتلكة لها طيلة حياتها السابقة ، وكذلك لفقدان الملامح بكبر السن وامتلاء الوجه بالتجاعيد ، الذي يشبه فقدان أشجار الشارع لأوراقها في الخريف ، فإذا كان الخريف يدل على التبدل والتحول والانتقال والتغيير وفقدان ملامح واستبدالها بأخرى ، فإنه يتماثل مع فقدان الذات لملامحها من جهة ، ولقبها بوصفه علامة على الهوية من جهة أخرى ، إذ ستصبح «منى عزوز» بدلا من «منى حامد عبد السلام» ، لتتشابه مع فقدان الأشجار لهويتها التي ارتدتها طيلة الفصول السابقة :

«لست فرحة بهذا الخريف الذي ستتبدل فيه حياتي ، بعد أسبوع سأغادر بيت العنوسة إلى بيت الزوجية وسأصبح : مدام عزوز . هل سيكون من السهل أن يتغير اسمي؟ هكذا ببساطة سأتخلى عن اسم حملته سنوات طويلة؟»[3] .

إذ إن الأشجار تستبدل أوراقها والذات تستبدل نمط حياتها :

- الشوارع :

* سحب منها الصيف خضرة الربيع ليعطيها الوجه الأصفر المجعد= تحول/قبح .

---

(١) صالح ولعة ، المكان ودلالته في رواية «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، ط : ١ ، ٢٠١٠م : ٥٥ .

(٢) آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٤٨ .

(٣) المصدر نفسه : ٤٨ .

- الذات :

* الخريف ستتبدل فيه حياتي= تحول .
* سأغادر بيت العنوسة إلى بيت الزوجية= تحول .
* سأصبح مدام عزوز= تحول/فقدان للهوية .

تستخدم الراوية في توصيف فعل الخريف في الشوارع ما يدل على أنه قد وقع فعلا ، وأنجز مشروعه ، في حين تستخدم عند توصيفها لأفعال التحول حرف «السين» الدال على الحدوث في الاستقبال ، وهي بذلك تدل على مدى الصراع النفسي الذي تعيشه وتنفر من تحقيق ما هي مقدمة على تحقيقه وكأنها تستنكر وقوعه .

ويتماثل اصفرار أشجار الشارع وتجعدها مع تجعد وجه الذات ، ويدل على أن الزمن قد سرق منها نضارتها كما تسرق الفصول من الأشجار نضارتها أيضا ، وبذلك يكون الشارع وأثاثه مرآة تعكس ما يدور في أعماق «منى» ، ويتماثل معها ، وتضفي عليه ما يدور في أعماقها :

«سأكون عروسا بوجه بدأت التجاعيد تتسلل إليه في غفلة من «الكريمات» التي أصبحت أؤمن بفوائدها بعد أن تجاوزت الخامسة والثلاثين ، ولم أكن مستعدة لعرض هذا الوجه للنميمة وأنا عروس بفستاني الأبيض الطويل ، وباقة الورد في حضني تستوي مع بطن منجي»[1] .

- الشوارع : تستبدل أوراقها .
- الذات : تستبدل ملامحها .

يتخذ الشارع في رواية «يوميات مطلقة» شكله الرئيسي من ارتباطه بتبديد الوقت ، هربا من جحيم الذاكرة المليئة بخدوش أنتجتها علاقة الذات بالآخر في فضاء البيت الزوجي ، ومن ما يعتمل في القلب من حقد على الآخر ، ويمثل رغبة الذات في الهرب من الأحداث التي قام بها ، فافترقا إثرها ، إذ إنها كانت قد أدمنت التسكع في الأسواق التي تملأ الشارع :

«عرفت التسكع الحقيقي ، لم أكن أرجع إلى المنزل ، كنت أهيم في الشوارع ، أحس أن أقرب الناس إليَّ هم الباعة الجوالون»[2] .

---

(١) آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٤٨ .

(٢) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٢٠ .

تتخذ هذه الشوارع شكلا ناميا بنمو الانفعالات الداخلية للذات، وتنسجم مع ما تحسه من عبث وضياع، تتدرج بتدرج همومها وتتسع باتساعها وتضيق بضيقها، وتكون متماثلة مع الذات في حزنها، متحولة معها في لحظات تحولها، وتحررها من الزوج، وترتبط داخليا بتبديد وحدة الذات التي تتلاشى بتواجدها فيها، ولا تلبث أن تعود إلى داخلها حينما تغادرها :

«كانت وحدتي تتضاءل في هذه السوق، كنت أتوه بين فوضى الثياب وازدحامها فاشعر أني وسط عاصمة أو ازدحام بشري كبير، تتضاءل فيه فردية الإنسان . . . في هذا الشارع الاحتفالي كنت أنسى نفسي وأضيع في الفوضى وتتبعثر همومي كالثياب المستعملة، وحين كنت أغادر هذا الزقاق الضيق كنت أحس بزوغان في عيني ودوار خفيف، وكثيرا ما كنت أتمنى لو تمتد يد لتنتشلني من هذا الضياع، وتعيدني إلى أسرتي الصغيرة، أنا وزوجي وطفلتي»(١) .

إنه فضاء يعكس رغبة الذات في الخروج من الانغلاق الذي أحدثته حالة الانفصال بينها والزوج، وبينها وبين فضائها الرئيسي (بيت الزوج)، وعدم الرغبة في العودة إلى البيت العائلي -الذي أصبح مكانها بعد الانفصال- بوصفه فضاء مغلقا، وثابتا، يجسد وحدتها، وانقطاعها عن العالم الذي يمثله الشارع، ولأن هذا الأخير فضاء متسع ومتحرك وضاج ومتموج فإنه يتجلى في هذا الملفوظ أكثر اتساعا وحركة وضجيجا وتموجا، ليتماثل مع رغبة الذات في إلغاء الحدود الضيقة التي تؤطرها في بيت الأب وتفصلها عن بيت الزوجية زمانيا ومكانيا، فتعمل في خروجها إلى الشارع على تفكيك لحظات العزلة المكانية التي تجعلها وحيدة، بوصف الوحدة مثيرا لانشراخات الذاكرة، ووجع الذات، فتشعر وهي في الشوارع بالأمان، والطمأنينة، والامتلاء، على عكس الوقت الذي تغادرها فيه، إذ تعني المغادرة لها العودة إلى العزلة، ووجع الذاكرة، إن الاتصال بالشوارع حينئذ يصبح معادلا رمزيا للاتصال ببيت الزوجية والسكينة، إذ إن البيت الزوجي في وظيفته الرئيسية ووضعه الطبيعي فضاء للخصب، والاكتمال، والتوالد، والانسجام، في حين يصبح الانفصال عنها معادلا رمزيا للانفصال عن البيت وعن حمولاته ودلالاته الجوهرية هذه، وهو ما جعلها تظل في بدايات تسكعها في الشوارع مرتبطة بالبيت، تثير الرغبة الملحة

(١) المصدر نفسه : ٢١ .

بداخلها في العودة إليه ، فتقتني له أثاثا وأواني متعددة في تسكعاتها تلك :

«لقد اشتريت أشياء كثيرة لبيتنا الصغير . . . عساني أنقلها قريبا إلى عشنا الجميل بعد الصلح»[1] .

إلا أن هذا الأمل الذي يكمن في ذات الراوية ويعكسه الملفوظ يحمل قيمة التحول فيما بعد : «ولكنني مع الأيام لم أعد أشتري ولم أعد أحلم»[2] . إن الشراء مرتبط بحلم العودة إلى البيت وإلى الزوج معا ، وحلم العودة ينقطع بموجب الفعل الذي يقوم به الزوج الذي يؤدي إلى قطع هذا الحلم ، فينقطع الشراء بانقطاع هذا الحلم وبانقطاع علاقة الذات بالآخر والانقطاع عن بيت الزوجية ، فتتحول حينئذ وظيفة التسكع في الشوارع ووظيفة الشوارع ذاتها ، إذْ ترتبط بالحرية ، ورفض العودة ، ونبذ صورة الآخر من الذاكرة وتحويله من حقيقة إلى وهم :

«وهكذا لم تعد الساعة الثالثة بعد الظهر تثير في نفسي الأشجان ، بل صرت أتسكع سعيدة وبنفسية مختلفة ، وما عاد زوجي الوهمي ، ولا بيت الزوجية الذي ترعرعت على تقديسه يحركان في نفسي أدنى شعور ، وبدأت أعي ذاتي ، وأفكر بطريقة مختلفة . . .»[3] .

إن فضاء الشارع إذن يظهر نتيجة ما توصلت إليه الذات من نفي لهالة القداسة عن بيت الزوجية ، أولا ، ومن وعي بالذات ثانيا ، وهو ما يعكس بالضرورة حرية الذات ؛ لأن امتلاكها لوعيها بذاتها يعني امتلاكها للحرية بالضرورة .

يبدو الشارع من كل ذلك فضاء ديناميا ، يعكس انشراخات الذات ، وجروح ذاكرتها ، وأعطابها المتعددة ، الناتجة عن الذات نفسها ، أو عن الآخر ، ويسهم في تحديد ملامح الذات اجتماعيا ونفسيا وفكريا ، ويغدو مرآة تعكس ما تفكر به وما تنوي إنجازه من مشاريع في اللحظة الراهنة أو في المستقبل .

- فضاء الجامعة: عنف الذاكرة والملاذ المتخيل

يعد فضاء الجامعة من أخصب الفضاءات التي ترتبط بها الذات الإنسانية عموما ، والذات النسائية خصوصا ، بوصفه فضاء لتنمية الفكر والانفتاح على جماع

---

(١) هيفاء بيطار ، يوميات مطلقة : ٢٢ .

(٢) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٣) المصدر نفسه : ٢٣ .

من المعارف ، وهو فضاء للاحتكاك بالآخر ، والتعارف والتلاقي ، وتحديد كل فرد لاتجاهه وتكوين ذاته وطريقته في الحياة عامة ؛ لذا تكون الشخصيات فيه أكثر حرية ووعيا بالذات وبالآخر والعالم ككل .

في الروايات قيد البحث يتشكل هذا الفضاء من زاوية نظر أكثر اتساعا تكاد تبدو مختلفة تماما ، حيث يبرز من خلاله حاملا لوظائف متعددة تقدم وجهات نظر الذوات النسوية في الآخر إيديولوجيا وفكريا وثقافيا ، في إطار ما يعرف بالصراع النسوي الذكوري ، فيتخذ لإبراز قسوة المرأة وهيمنتها على الرجل ، أو العبث معه ، وكذا النفور منه ، أو قسوة الرجل وهيمنته عليها .

يتمفصل فضاء الجامعة في رواية «قبو العباسيين» إلى فضاءين محوريين ، يحددان أولا واقع الذات الاجتماعي والنفسي الناتج عن هيمنة الأب وعبثه في البيت العائلي مع الأم ، وثانيا علاقتها بالآخر في هذا الفضاء ، وهي العلاقة التي تكون بمثابة النتائج المحسومة سلفا والناتجة عن أسباب وقعت في الفضاء العائلي بشكل أو بآخر ، وحفرت في الذاكرة خدوشا لا تمحي ، أول هذين الفضاءين شبه مغلق (قاعة الدرس) ، أما الآخر فمفتوح (المقصف) أو هو بين بين(*) ، في الأول يتم التخييل والتجاوز والخرق ، عبر المخيلة التي تحدث ثقبا فيه للاتصال جنسيا بالآخر الذي تشتهيه وتحقد عليه في اللحظة نفسها ، ويكون اتصالا في فضاء خارجي متخيل (الشاطئ) ، ويكون هذا التخييل نتيجة لمجموعة من الأسباب ، أولها انغلاق المكان ؛ إذْ كلما ضاق الفضاء اتسعت آفاق الذات نفسيا وانفتحت على آفاق التخييل ، وثانيها الانكسارات التي تحملها الذات في داخلها من فضاء البيت العائلي ، والمتمثلة في الكبت والحرمان العاطفي والنفسي والجسدي ، وتظهر وظيفة محورية أخرى وهي إظهار ما يفرضه المجتمع من أنساق تقليدية تشتمل على جماع من القيم التي تحد من حركة المرأة وحريتها ، وتجعلها تصبو إلى خرق هذه الأنساق

(*) تعد قاعة الدرس فضاء مغلقا من باب أنها تنظم الحركة في إطارها ويكون الطلاب فيها مجرد متلقين (في الأغلب الأعم كما هو في هذه الرواية) ويرتهنون في تحركهم بتوجيهات أستاذهم ، بينما يعد فضاء المقصف (الكافيتيريا) مفتوحا لأن حركتهم فيه صادرة عن الذوات بتوجيهات داخلية ناتجة عن قناعاتهم وبناء على احتياجاتهم ، وهي بين بين نظرا إلى كونها تقع بين حيطان وتخضع لنظام اجتماعي معين ولكنه أكثر حرية من النظام الكائن في قاعة الدرس .

بشكل أو بآخر ، وأمنياتها في امتلاك الحرية والتحول البيولوجي والاجتماعي والإيديولوجي معا ، عن طريق الاختراق بواسطة التعويض عن طريق التخييل :

«تخيلت نفسها تقف عند شاطئ البحر ، وهواء نيسان عند العصر يداعبها ، ويطير فستانها الحريري الأزرق ، ويعلو ليتحول لقطعة من السماء ، وتطير حمالة نهديها الرقيقة ، ويسقط سروالها الحريري أو الحديدي المقفول بقفل ، مفتاحه ليس في حوزتها أبدا ، وتصير عارية ، كفراشة حرة ، أو قطة تموء تمارس الحب بحرية في الهواء الطلق . . . ويتحول نهداها لحمامتي الحرية ، ويخلق خيالها الجذع الأسمر العاري الدافئ ، ويخلق له ذراعين قويتين تعتصرانها وشفتين تلتحمان بشفتيها ، ويسقطها خيالها على الرمل الناعم عند الحد الفاصل بين الماء والرمل ، وتنعش جسدهما برودة ماء البحر ، الذي يدغدغهما أبدا في مده وانحساره»[1] .

فنتيجة للفضاء المغلق (قاعة المحاضرات) الذي يتوازى مع الوضع الاجتماعي المغلق (عدم الحرية) تمارس «خلود» نوعا من التعويض المزدوج فضائيا واجتماعيا ، تستعيض عن الحقيقة بالخيال وعن الفضاء المغلق بالمفتوح وعن المحظور بالمتحقق ، عن الجنس الفيزيائي بالمتخيل ، وعن قاعة الدرس المغلقة بالفضاء الخارجي المفتوح على اتجاهات شتى (الشاطئ) ؛ لتظهر من خلاله مدى رغبتها في تمديد اتجاهاته أولا ، ومدى رغبتها في خرقه ثانيا ، ولعل إحساس الذات بالمصادرة وعدم قدرة التنفيذ فيزيائيا للفعل قد دفعها إلى ممارسته عن طريق التعويض ، والتعويض هو نوع من التغيير والتحويل .

إن هذا التعويض الكامن في مخيلتها يظهر مدى رغبتها في السعي إلى تفكيك منظومة الحظر الذكورية القامعة للجسد النسوي ، والمحددات والقيود المفروض الالتزام بها في قاعة الدرس ، ولا يأتي التعويض في المكان المتخيل فقط ، بل وفي التحويل من الكينونة البشرية إلى الكينونة الحيوانية إمعانا في اكتساب آليات الحرية والانطلاق في ممارسة لذة الجسد بعيدا عن الرقابة ، والكبت والضغوط والتقاليد ، إذ تصير فراشة عارية ، أو قطة تموء ، ويتحول نهداها لحمامتي الحرية ، وتمارس الحب بحرية في السماء . . وتشتبك المشاعر الهائجة في نفسية الراوية لتتماثل مع حالة

---

(١) هيفاء بيطار ، قبو العباسيين : ٧ ، ٨ .

البحر الهائجة ، ويصبح الفضاء جزاء من الذات ومساعدا على تحررها ، وتحرير جسدها من مراقبة الآخر ، ومن المكان المرصود ، ليتحول في المخيلة إلى مكان للحرية والانطلاق والتعري وممارسة الحب بدون رقيب ؛ وهو ما دفع مخيلتها إلى انتقائه بحرفية من بين كل الأماكن الأخرى بوصفه مكانا بين البر والبحر ؛ لتتأرجح حينئذ الصور بين الواقع (البر) والمتخيل (البحر) ، وتتفاوت بين الساكن والمحدود وكذلك بين المتحرك واللامتناهي ، إنه البديل النفسي الذي تقترحه الأعماق اللاواعية عبر آلية التعويض ليغدو معادلا موضوعيا يخلق بعض التوازن الآني لدى الذات .

ويأتي فضاء المقصف ، ليظهر الفروق الاجتماعية بين الطلبة (برجوازية/فقيرة) ولتحديد العلاقات بينهم بعضهم ببعض ، ومكانا لتتعرف الذات المحورية بصديقتها فيه ، لتتسع حينئذ دائرة التعارف فيما بعد وتمتد إلى معرفة الآخر (العشيق) الذي يغدو ضحية لها ، ثم يتحول فضاء الجامعة ليصبح في النهاية فضاء للاتصال والانفصال ، فهو في البدء فضاء للاتصال بدافع الاكتشاف والخرق وفي المنتهى فضاء للانفصال المأسوي مع العشيق (عقيل) الذي يتحول من عشيق إلى ضحية لنزعتها الانتقامية التي زرعتها فيها ممارسات الأب ضد الأم في البيت العائلي ، وتتجلى هذه النزعة في أبهى صورها في الملفوظ الروائي التالي :

«وحين اقتحم عقيل مقصف الجامعة باحثا عنها ، ودت لو تفر هاربة لأنها لمحت شرارات الغضب المنطلقة من عينيه ، لكنه سبقها واقترب منها ، وأمسك معصمها يكاد يهرسه وهو يقول : تعالي معي .

تبعته وهي تحس أن عظام معصمها تنهرس ، خرجا إلى خلف الجامعة ، قال لها بصوت نازف : مبروك الخطبة .

غضبت وسحبت يدها ، وقالت اترك يدي أنت تؤلمني .

قال لها : كنت اعتقد أنهم أجبروك على الخطبة .

ابتسمت ابتسامة صفراوية : لا ، لم يجبروني .

قال وقد تشنج جفناه وبدت عيناه ككرتي زجاج : إذاً أنتِ موافقة .

قالت ببرود : نعم .

وهوت صفعة على خدها جعلت أضراسها تتخلخل ، وصرخت ملتاعة : أتضربني يا كلب .

كان وجهه قطعة جمر ، وبصق في وجهها ، فأتى بصاقه عند زاوية عينها

الأنسية ، وقال لها : أ كنت تلهين معي يا عاهرة؟

قالت وأنت لهوت واستمتعت بجسدي . .

سقطت دمعة نارية من عينيه وقال : أنت لم تفهمي كم أحببتك لأنك سافلة . . وتركها إلى الموت»[1] .

ينهض هذا الملفوظ على إبراز عبثية الذات (خلود) وانكسار الآخر (عقيل) برغم أنه حاول إبراز قوته عبر جملة من الدوال (اقتحم -شرارات الغضب -صفعها - . . . إلخ) ، كما أنه يعمل على المخاتلة بإظهار انكسار المرأة ، إلا أنها في الحقيقة تعكس غضب عقيل المنكسر الذي يصل ذروته عند صفعها والبصق على وجهها ثم لا يلبث أن يعود إلى انكساره من جديد ، ومن ثم إظهار هشاشته المبنية على تعلقه بها وحبه لها ، وإظهار استهتارها المبني على كراهية الرجال ، وانتقامها منهم في شخصه ، وهو ما جعل «ماجدة حمود» تؤكد أن هذا الحدث يجعلنا نحس «تبادلا في الأدوار بين صورة المرأة والرجل . . . فالرجل هو الضحية والمرأة هي الجلادة التي تتخذه وسيلة للمتعة بعيدا عن مشاعر الحب»[2] . من كل ذلك تظهر وظيفة هذا الفضاء المحورية المتمثلة في إظهار نفسية الذات (المرأة) ، المكبوتة ، والراغبة في الانتقام من الآخر بشكل مبني على صراع بين حاجتها الجسدية له وبين كرهها الذي أسسته جملة من ممارسات الأب التي شوهت صورة الرجال جميعا في نظرها ، وكذلك في امتلاك الحرية لممارسة برامجها السردية دون رقابة من أحد .

ولا يبتعد فضاء الجامعة في «تاء الخجل» كثيرا عن ذلك ، من حيث ارتباطه بالجسد عن طريق التماهي مع المطر والتخيل وتحويله إلى كائن جسدي يتحسس مفاتنها ويثير شهوتها ، في النمط الأول يتعلق بنوع من الحرية إذْ تلجأ إليه هربا من سلطة الأهل بعد أن قرروا تزويجها دون رغبتها من أحد ابني عمها (أحمد/محمود) ، وفيه يأتي ابن عمها (أحمد) ليقول لها لابد من أن نقف أمامهم ولا نجعلهم يقررون مصيرنا ، وترى ابن عمها مختلفا في فضاء الجامعة عن شكله وقوته في البيت إنه مختلف واختلافه هذا يتوازى مع فضاء الجامعة والابتعاد عن سلطة الأهل :

«لكن سيدي إبراهيم اقترح شيئا آخر حين علم بالأمر ، اقترح أن أزوج لمحمود

---

(١) هيفاء بيطار ، قبو العباسيين : ١١٨ ، ١١٩ .

(٢) ماجدة حمود ، الخطاب القصصي النسوي : ١١٢ .

أو أحمد . . . لكنني لم أعبأ به . حملت حقيبتي وعدت إلى قسنطينة ، بقيت هناك حتى بلغني خبر اعتقال محمود . . . . أما أحمد فقد فاجأني ذات يوم في الجامعة كان يختلف تماما عن أحمد الذي أعرفه في البيت ، في عينيه جرأة لم أرها من قبل ، قال لي :

- يجب أن نرفض أن يقرروا مصائرنا .

فهمته كأن يقصد موضوع الزواج :

- أنا رفضت .

- أنت هربت ، هناك في بيتنا القرار اتخذ»[1] .

يعكس الحوار الدائر بينهما مدى تحررهما من رقابة السلطة الاجتماعية التي يمارسها الأهل ، وهو التحرر الذي يكتسبانه من واقع الفضاء الجديد (الهنا) المنفلت من صرامة فضاء العائلة (الهناك) ، إنه يعكس الرغبة الجامحة في إعلان التمرد على الأهل ، ورفض قانون العائلة في تزويج الذات بأحد ابني عمها ، ومشاركة ابن العم في التحفيز على القيام بفعل الرفض ، ويرتبط بامتلاك الذات والآخر للحرية في التفكير ، واتخاذ القرار وتنفيذه كما يرياه مناسبا ، نتيجة لابتعادهما عن الأهل ، مكانيا وزمانيا ، إن الوجود في هذا الفضاء مرتبط بقراريهما في حين فضاء الأهل مرتبط بقرار العائلة وفكرة سيدي إبراهيم ، الذي لا يملكان فيه سوى التنفيذ ، ويغدو فضاء الجامعة فضاء الـ/هنا/ بينما يغدو فضاء البيت العائلي فضاء الـ/هناك/ ، «هناك في بيتنا اتخذ القرار» ، ففضاء الـ/هنا/ يغدو فضاء لإثبات الذات ليس من قبل المرأة فقط بل ومن قبل الذكر أيضا ، مما يؤكد أن السلطة الأبوية لا تفرق في هذا الأمر بين ذكر وأنثى ، فالقانون صارم ، وصرامته نافذة ، وإذا صدر لا رجعة فيه ولا نقاش ، كما يبرز صورة الآخر (أحمد) بلا وجهة نظر وبلا رأي خاص به ، فإذا كان رفض الذات للموضوع قائما في أساسه على رفض سلطة الأهل بشتى أشكالها ومفاهيمها ؛ لأنها تصادر هويتها ، وتعمل على تغييب شخصيتها ، وتحديد مصيرها ، وربطه بآخر لا تحديده ؛ فإن رفض الآخر (أحمد) قائم على أساس الصداقة مع عشيق الذات الذي لولاه لسلم ربما بمشيئة الأهل وقانونهم دون إبداء وجهة نظر :

---

(١) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل : ٣٠ .

« أجاب وهو يبتسم :
- المشكلة أن الجميع قرر أن نتزوج قبل أن أسافر .
صدمت لكنني فكرت بسرعة :
- و«للا عيشة» ماذا قالت؟
- هي تريد لي سعدى أو ريحانة وأنا لا فرق عندي بينهما .
ضحكت . . .
فقاطعني قبل أن أقول شيئا :
- تضحكين لأنك تظنين أنني بلا شخصية ، لكن ثقي أن واحدة من بني مقران أفضل مليون مرة من بنات الناس ، هل نسيت كرنفال محمد الشريف؟
كان يقصد عرس ابن الجيران الذي حضرته ، وكأي إنثى ، ومن دون تفكير سألته :
- ولماذا ترفضني أنا إذن؟
نظر إليّ لحظة ثم قال :
- لأن نصر الدين صديقي!»[1] .

وتسقط نفسيتها على المكان في حالة تساقط المطر وتتماهى فيه ، وتشتعل في صورة حسية جنسية يكون السيد فيها المطر الذي يتوغل فيها ويثير شبقها ويتحسس مفاتنها ويجعلها تصل إلى الذروة . . إن المطر يأتي بمثابة الشيء الذي ينتشلها من قسوة الأهل ومن سطوتهم ويأتي وصولها إلى الذروة الحسية كنوع من الوصول إلى ذروة رفضها لتقريرهم لمصيرها وغياب ابن العم . . . إلخ «إن التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود ، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث ، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي يقتحم عالم السدود محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف»[2] وهو ما يتجلى بوضوح في قول الراوية :

---

(١) فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة : ٣٠ ، ٣١ .

(٢) حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط : ٢ ، ١٩٩٣م : ٧١ .

«لحظتها بكت قسنطينة وطوقني الصمت فإذا بالماضي ينزل دموعا شديدة الملوحة، وإذا بعينيك تسبحان في السماء، وأنا طائرة ورق أنهكها البلل.

- لنختبئ من المطر.

قال أحمد، لكني لم أرد.

كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره كان رجلا مثيرا يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة، كيف يطوقها، كيف يغنجها، كيف يجعلها تبلغ قمة النشوة.

بلغت أصابع المطر قاعدة ظهري، تخيلتك إمامي تلقي قصائد عينيك علي، هب الهواء باردا، لم تأبه قسنطينة بذلك، رمت ما تبقى لها من أثواب على جنب، وبدأت تغتسل بدأت تُغري.

تخيلتك تضع أصابعك على شفتي، تطلب مني قبلة، كدت أقبلك، لولا ضجيج عمارة الآداب، وابتعادي عن المطر»[1].

في حال انهماكها مع طقوس المطر وعبثه الذكوري تغيب عن الواقع المحيط، وتلتحم بالآخر/العشيق تخييليا، ومن ثم يعيدها ضجيج الفضاء المحيط إلى وعيها، ليكون الغياب عن الوعي معادلا رمزيا يخلق توازنا لدى الذات، لينسيها قرار العائلة الديكتاتوري، في حين تكون العودة إلى الوعي عودة إلى مأساة الواقع وقسوة قرار الأهل، وبذلك يكون فضاء الجامعة قد وفر للذات الكثير من شروط التمرد تخييلا وواقعيا، وجعل الرجل أيضا أكثر حرية فيه من الفضاء العائلي.

أما فضاء الجامعة في رواية «الكرسي الهزاز» فهو مرتبط في ذاكرة الراوية بالعبثية التي كانت تمارسها في مرحلة دراستها أو مرحلة ما بعد الدراسة، وهي مرحلة التدريس، في الأولى ترتبط بتذكر علاقة التعالي والغرور التي كانت تجمعها بالآخر (الشاعر/محمد)، وامتداد هذه العلاقة التي تحولت بتحول وضع الذات اجتماعيا وتحولها إلى معلمة في الجامعة:

«منذ أكثر من تسع سنوات نقر باب مكتبي بالجامعة ثلاث نقرات منغّمة. رفعت رأسي وقلت: «تفضل». دُفع الباب وتطلّعت فإذا به يملأ الفضاء بقامة طويلة نحيلة...

---

(١) فضيلة الفاروق، تاء الخجل: ٣١، ٣٢.

. . . اسمحي لي أن ألقي السؤال الذي يسكن قلبي منذ رأيتك لأوّل مرّة طالبة قاسية النظرات- : لِمَ تجفلين مني كلما رأيتني؟ لماذا تخافينني؟

تراكمت السنوات حول روحي فصنعت جدارا منيعا من اللامبالاة لحمايتي ، فلم أعد تلك الطالبة التي تبدو صلبة في مظهرها بينما ترجف خوفا من الداخل . . . عدت أنظر إليه بعيني الطالبة فرأيته قبيحا حتى التقزّز . في سنوات الغليان بالجامعة كان محمّد بلحاج نجما . كان شاعرا معارضا لنظام الحكم البورقيبي . كان يقيم الأمسيات الشعرية في عشايا الجمعة فيمتلئ المدرج بآلاف الطلبة الذين يعشقون شعره وجرأته . أمّا أنا فلم يكن يقنعني شعره الذي يبدو لي ركيكا ، آنيا لا علاقة له بالشعر والجودة والخلود!»[1] .

وتعكس هذه العلاقة في الفضاء الجامعي في فترة دراستها نفورها الإيديولوجي من جهة ، وغرورها وتعاليها على الشاعر/محمد من جهة ثانية ، بالإضافة إلى وحدتها إذ إنها لم تكن على علاقة أو صداقة مع أحد آخر من الطلبة .

أما الثاني فإنه يظهر علاقتها مع الآخر (أحد تلاميذها) الذي كانت تجمع بينهما علاقة جنسية دمرت حميمية الروابط مع أبيها على إثرها بعد أن رآها معه عارية على الكرسي الهزاز :

«لما عدت إلى الجامعة بعد شهر من الغياب زارني مراد أحد طلبتي أكثر من مرّة في مكتبي . . أعلمته بما حدث في الزيارة الأولى ، ثم أصبح الصمت يوشّح اللقاء . . كنت أغرق في بركة من الإحساس بالذنب والشفقة بعد أن ألقيت به معي في دوامة الجنون ، هو الذي لم يتهيأ بعد لدخول المعمعة . . لقد انتشلته من بساط أحلامه لأقتل ابتسامته على شفتيه وأضع على وجهه ملامح الحزن والكآبة . .

لقد بدا لي أنّ السرّ الذي دفنته في قلبه بدل العشق الذي كان يصبو إليه أكبر من جسده الفارع . . . السؤال في الخروج من بين شفتين انطفأتا وظلّتا جثة لا تجيد غير الكلام» : هل تحسنت أحوال الوالد؟» أجيبه بهزة من رأسي أن لا . . . كنت في تلك اللحظات أتيه في هلوستي . . فيبدو لي أن ما فعلته مع مراد لم يكن إلا شكلا من أشكال الاعتداء على ذات بشرية عذراء . . . وأقف صارمة . .

---

(١) آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ٣٥ ، ٣٦ .

عندها يدرك مراد أن اللقاء قد انتهى . . فيغادر وهو يجرّ وراءه حكاية أثقل منه .»[1] .

تتجلى عبثية الذات مع الآخر (تلميذها) في أبهى صورها مرتبطة بالقسوة والعنف النفسي الذي سلطته عليه وزرعته في نفسه وحولته من طور البراءة إلى طور اللابراءة . . تتجلى مظاهر القسوة المسلطة نحوه في جملة من الدوال : «- أقتل ابتسامته - ملامح الحزن والكآبة -دفنته في قلبه -انطفأت -جثة -الاعتداء» ، تعكس هذه الصور صورة الذات الناتجة عن كيفية فعلها الذي تجسده هذه الصور بينما تتجلى صورة الآخر كضحية موجهة ضدها هذه الأفعال التي تحوله من طور البراءة إلى طور الحزن والكآبة ومن طور العذرية إلى طور اللاعذرية ، كما أنه فضاء مرتبط بالذاكرة وتذكر البدايات في هذا الفضاء .

تتجلى -مما سبق- كيفية علاقة الذات بالفضاء (العام والخاص) ، التي تكون ناتجة عن ما يمارس فيه من تسلط وقسوة موجهة من الآخر (الرجل) أبا وأخا وزوجا وعشيقا ، تكون في الفضاء الخاص أكثر تسلطا وعنفا بينما تكون في المكان العام أقل قسوة ومرتبطة بالذاكرة والتمرد ، كما يظهر من خلال هذه الفضاءات استبطان المرأة لأفعال العنف الموجهة نحوها من الرجل وإسقاطها فيما بعد على الذات أو على الآخر عن طريق الانتقام ، وتظهر كافة الانحرافات فكرية كانت أم جنسية ، حدثت في هذه الفضاءات أو تعلقت بها ، إنما هي نتيجة طبيعية للتنشئة الخاطئة داخل فضاء العائلة ، أو العنف في فضاء الزوج ، أو عدم التكافؤ في فضاء العشيق ، أو الخوف والوحدة في الفضاء المستقل ، وكذلك حصيلة لأفعال العنف الموجه إليها فهي ضحية من جهة وجلاد من جهة أخرى .

---

(١) آمال مختار ، الكرسي الهزاز : ١٠ .

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة استجلاء أهم القضايا النسوية في نماذج روائية عربية نسائية ، ذات نزعة نسوية ؛ بغية التعرف على كيفيات معالجتها لتلك القضايا ، وأهداف تلك المعالجة ، والدلالات المركزية الكامنة وراءها ، وقد تم ذلك عبر أربعة فصول ، مهدنا لها بدراسة المصطلحات والمفاهيم المحورية ، ومراجعة بعض الطروحات حولها ، وفك الاشتباك الحاصل بينها ، وكذا قضية تلقيها من قبل القارئ العربي ، وما نتج عن هذا التلقي من رفض وقبول وتوسط ، وأوضحنا أسباب الخلط بينها والمصطلحات المجاورة لها ، وأسباب تلقيها تلقيا سلبيا ، وقدمنا مقترحا عاما لما ينبغي أن يكون عليه التلقي لها ، ثم تناولنا القضايا النسوية في عتبتي العنونة والجمل البدئية والاختتامية ، وعلاقة الذات بالآخر من وجهة نظر نسوية ، وأوضحنا كيفية تمفصل علاقة الذات والآخر والعلاقات النسوية الرابطة فيما بينهما في الفضاء الروائي ، وبعد ذلك خلصنا إلى جملة من النتائج التي نجملها فيما يلي :

أدى غياب الأساس النظري للنظرية النسوية في الفكر العربي إلى الخلط بين المصطلحات والمنطلقات المحورية في الدراسات التي تتناول المصطلحات العامة للنظرية النسوية بشكل عام ، والكتابة النسوية بشكل خاص .

يدل مصطلح النسوية على قضية سياسية إيديولوجية ، ويدل مصطلح النسائية على جنس المرأة ، في حين يدل مصطلحا الأنثوية والأنوثة على مجموعة من الخصائص والسمات المحددة ثقافيا نتيجة للتربية .

تمثل النسوية مجموعة عناصر تتمفصل في العمل الإبداعي وتجعله موسوما بها ، ولا يمكن الاعتداد بذلك إلا بناء على الهيمنة ، فإذا هيمنت قضايا المرأة وعلاقتها بالآخر عن طريق التجاذب فيما بينهما على عمل إبداعي ما كان نسويا وإلا فإنه يصنف وفقا للقضايا التي تهيمن عليه .

يشتغل الأدب النسوي على قضايا المرأة حصرا ، وهو جزء لا يتجزأ من الأدب العام ، ولا يميزه عنه سوى مادته التي يشتغل عليها ، وهي مادة تقدم ما يعتمل من صراع أبوي نسوي بين الذوات الفردية والاجتماعية داخل السياقات الإبداعية ، بغض النظر عن كاتبها ذكرا كان أم أنثى .

تهتم «النظرية النسوية» -في إطارها الأدبي- بتحليل المحتوى العام للإبداع الإنساني ، بغية الكشف عن الآلية المهيمنة على حرية المرأة ، والقوى القائمة بقمعها وسلب هويتها ، وتقوم بالإجابة عن السؤال : «ما الذي يجعل من الأعمال الأدبية أعمالا نسوية»؟ على عكس «النظرية الشعرية» التي تهتم بالشكل الإبداعي غالبا ، وتتغيا الوصول إلى إجابة عن : «ما الذي يجعل من الأدب أدبا»؟ .

تتخذ «الرواية النسوية» من «قضية علاقة الذات بالآخر» إشكالا محوريا تتمركز حوله ، وتتخذ منه منطلقا تشتغل عليه من وجهات نظر متعددة ، وبأشكال وآليات مختلفة ، فمنه تنطلق الأحداث وإليه تؤل .

تعمد الذات (المرأة) -عبر علاقتها بالآخر (الرجل)- إلى استعادة هويتها المستلبة من قبله أولا ، ثم تسعى إلى خلق توازن اجتماعي وإيديولوجي بينهما تذوب بوساطته النزعة الذكورية المتعالية ، وتتلاشى فكرة القطب الواحد ، وتتعدد من ثم الأقطاب المتكافئة ، وفق منطق المساواة .

يشكل النظام الأبوي خللا هائلا في المجتمع داخل السرد ، -بوصفه انعكاسا للواقع بشكل أو بآخر- من حيث تمييزه الجنوسي بين المرأة -كعنصر اجتماعي أقل قيمة- ، والرجل الذي يعد محور الكون ومصدر الفعل -من وجهة نظر أبوية- .

يولِّد الضغط النفسي والجسدي من قبل الرجل على المرأة اضطرابات مركبة ، وقد يدفعها إلى التعويض بسلوكيات شاذة ، ويؤدي بها إلى نهاية مأساوية في معظم الأحيان كما رأينا في روايتي اكتشاف الشهوة وقبو العباسيين (الجنون) ، أو الانكسار والاضطراب والقلق المستديم كما رأينا في روايتي «لم أعد أبكي» ، و«الكرسي الهزاز» ، أو الهرب من الواقع المُعاش إلى واقع بديل يحقق للذات منطق التوازن النفسي والاجتماعي المفقود في البيئة المحيطة كما هو في «تاء الخجل» .

إن اشتغال عمل إبداعي على قضية ما «قد» تنعكس على عتباته بشكل عام ، وعلى العنونة بشكل خاص ، وقد كان لهذه التيمة نصيب متفاوت في الأعمال المشتغل عليها .

يعكس تفاوت الاشتغال على القضايا النسوية في العنونة ، غياب الوعي لدى الكاتبات بهذه التيمة ، ومدى نجاعتها في منح القارئ تصورا أوليا حول ما هو مُقدِمٌ على قراءته .

استطاعت المتون المشتغل عليها إظهار وعي الكاتبات عند الاشتغال على الجمل الافتتاحية والاختتامية ، على عكس ما حصل في العنونة ، من حيث منحها طاقة دلالية للقيام بدورها في توجيه المتلقي ، ومنحه صورة استباقية عن المضامين العامة للمتون السردية ، كما أنها قد عكست مجمل قضاياها التي تعالجها المتون .

استطاعت الأعمال المدروسة الكشف عن علاقة الرجل كآخر بالمرأة كذات من زاوية نظر نسوية ؛ فظهر أن له دورا بارزا في تحديد أنماط سلوكها العامة والخاصة ، والتأثير على مسارات حياتها سلبا وإيجابا ، كما ظهر أن الرجل تقليدي برغم الدرجات العلمية الرفيعة المتحصل عليها أحيانا ، كما أنه بؤرة محورية لخلق النمذجة والتنميط والمصادرة للمرأة وحريتها بشكل عام .

أظهرت -أيضا- مدى تحول الفضاءات بأمكنتها وشخوصها من عوامل أمان

ودفء وطمأنينة ، إلى أدوات ذكورية تعكس ممارسات الآخر (فرداً ومجتمعاً) على الذوات النسوية ، وتكبيل حريتهن وجعلهن ذواتا تابعة بشكل أو بآخر ، لا يستطعن تجاوز ما يرسم لهن من حدود جغرافية إلا بإذن من ذكر ما ، فكنّ مرصودات في الداخل محظورات عن الخارج ، وهو ما جعلهن مضطربات ، يعمدن في معظم الأحيان إلى اختراق هذه الحدود ، وإعادة رسم معالمها بما يتواءم مع أفكارهن ونفسياتهن وحدها ، بعيدا عن الآخر كمحور للمصادرة .

وشكلت في مجملها -بالإضافة إلى ذلك- إدانة واضحة للنزعة الذكورية والبناء الاجتماعي القائم على أسس أبوية ؛ لأنه -من وجهة نظرها- يعمد إلى تغييبها وسلب هويتها ، ويشكل مصدر قلق واضطراب لها في حاضرها ومستقبلها .

ومن خلال ما تقدم يظهر أن السلطة الذكورية القائمة على المنطق الأبوي تفرز خللا اجتماعيا مركبا ، على المرأة بوجه خاص ، وعلى المجتمع بوجه عام ؛ لأن سلامة واستقرار كل مكونات المجتمع تتوقف على سلامة واستقرار المرأة بوصفها مركز التنشئة ، أخلاقيا وروحيا .

وتوصي الدراسة بالتفريق بين المصطلحات -على النحو الذي اتخذناه في تمهيد هذا العمل- ، والفصل الصارم ما بين النسوية كنظرية وبين الذوات النسائية ككائنات بيولوجية ، وكذلك بين الكتابة النسوية وبين الكتّاب وعدم اتخاذ كل ما تكتبه المرأة نسويا ؛ بل ما يناقش في صميمه قضايا المرأة ومشاغلها وشواغلها السياسية والفكرية والإيديولوجية والاجتماعية . . . إلخ من زاوية النظر النسوية التي ترى بأن ثمة تمييزا «جنوسيا» يقع على عنصر المرأة ، وأن ثمة ظلما واضطهادا يقع في حقها وينبغي تسليط الضوء عليه ليتم التخلي عنه وتجاوزه إلى شكل اجتماعي مغاير تسود فيه روح المساواة والتوازن بين القوى .

وبعد كل ما سبق تؤكد الدراسة أنها لم تتناول كل القضايا النسوية التي تشتغل عليها الأعمال السردية النسوية ، وإنما لامست بعضها ، وفتحت آفاق التساؤل حول بعضها الآخر ، ولم تقدم لها إجابات ؛ لذا فقد ارتأت وضع جملة من الأفكار والرؤى التي يمكن لأي مهتم بدراسة الخطاب السردي النسوي العربي أن يجعل منها مداخل للبحث والتحليل والمساءلة ، ومنها :

- دور المجتمع في تحديد صورة المطلقة في الرواية العربية .
- العنف الذكوري في المنجز السردي لفضيلة الفاروق .
- دور المجتمع في ترسيخ الصورة النمطية للمرأة في المنجز السردي لهيفاء بيطار .
- التمييز الجنوسي في الرواية النسوية العربية .
- دور الوعي الثقافي في تحديد أشكال علاقة المرأة بالرجل في الرواية النسوية .

قائمة المصادر والمراجع

أولا- المصادر:

١- آمال مختار :

أ - الكرسي الهزاز ، سراس للنشر ، تونس ، د .ط ، ٢٠٠٢م .

ب - نخب الحياة ، دار سحر للنشر ، تونس ، ط : ٢ ، ٢٠٠٥م .

٢- زينب حفني :

أ - لم أعد أبكي ، الساقي ، بيروت ، ط : ٢ ، ٢٠٠٧م .

ب - ملامح ، دار الساقي ، بيروت ، ط : ٣ ، ٢٠٠٦م .

٣- فضيلة الفاروق :

أ - تاء الخجل ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠٠٣م .

ب - اكتشاف الشهوة ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط : ٢ : ٢٠٠٣م .

٤- هيفاء بيطار :

أ - يوميات مطلّقة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط : ٢ ، ٢٠٠٦م .

ب - قبو العباسيين ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م .

ثانيا- المراجع:

أ- الكتب:

٥- إبراهيم الحيدري ، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب ، دار الساقي ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠٠٣ .

٦- ابن الأخضر السايح ، نص المرأة وعنفوان الكتابة ، ضمن كتاب : الكتابة النسوية : التلقي ، الخطاب والتمثلات ، إشراف : محمد داود ، فوزية بن جليد ، كريستين ديتريز ، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ، الجزائر ، د . ط ، ٢٠١٠م .

٧- ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ط ، د . ت . .

٨- أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني ، المفردات في غريب القرآن ، تحقيق وضبط : سيد كيلاني ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، د .ط ، د .ت .

٩- أحمد زنيبر ، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري ، التنوخي للطباعة والنشر ، الرباط ، ط : ١ ، ٢٠٠٩م .
١٠- أدغار ويبير ، الوضعية الافتتاحية والاختتامية في بعض حكايات ألف ليلة وليلة ، تـ : عبد الحميد بورايو ، ضمن كتاب : الكشف عن المعنى في النص السردي- السرديات التطبيقية ، دار السبيل للنشر والتوزيع ، ط : ١ ، ٢٠٠٩م .
١١- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك ، موسوعة النظرية الثقافية ؛ المفاهيم والمصطلحات الأساسية ، تـ : هناء الجوهري ، مراجعة وتقديم وتعليق محمد الجوهري ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ع : ١٣٥٧ ، ط : ١ ، ٢٠٠٩م .
١٢- بام موريس ، الأدب والنسوية ، تـ : سهام عبد السلام ، مراجعة وتقديم : سحر صبحي عبد الحكيم ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ع : ٤٧٤ ، ط : ١ ، ٢٠٠٢م .
١٣- بو علي يا سين ، أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، سلسلة أبحاث ، ط : ٢ ، ١٩٩٢م .
١٤- بوشوشة بن جمعة :
أ - التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، ط : ١ ، ٢٠٠٣م .
ب - الرواية النسائية المغاربية ، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، ط : ١ ، ٢٠٠٣م .
ج- سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، ط : ١ ، ٢٠٠٥م .
١٥- بول كلافال ، المكان والسلطة ، تـ : عبد الأمير إبراهيم شمس الدين ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط : ١ ، ١٩٩٠م .
١٦- تركي علي الربيعو ، العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط : ٢ ، ١٩٩٥م .
١٧- جان نعوم طنوس ، المرأة والحرية- دراسات في الرواية العربية النسائية ، دار المنهل اللبناني ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠١١م .
١٨- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج : ١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، د . ط ، ١٩٨٢م .
١٩- جوزيب بيزا كامبروبي ، وظائف العنوان ، تـ : عبد الحميد بورايو ، ضمن كتاب : الكشف عن المعنى في النص السردي- السرديات والسيميائيات ، دار السبيل

للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط : ١ ، ٢٠٠٩م .
٢٠- جون سكوت ، علم الاجتماع- المفاهيم الأساسية ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠٠٩م .
٢١- حاتم الصكر ، انفجار الصمت ، الكتابة النسوية في اليمن ، دراسات ومختارات ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، الأمانة العامة ، صنعاء ، ط : ١ ، ٢٠٠٣م .
٢٢- حسن النعمي ، خطاب الإقصاء والإحلال في الرواية النسائية السعودية ، ضمن كتاب : ملتقى جماعة حوار ، خطاب السرد ، الرواية النسائية السعودية ، تقديم وتحرير حسن النعمي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، الكتاب الأول ، د . ط ، ١٤٢٧هـ .
٢٣- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، الفضاء- الزمن- الشخصية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط : ٢ ، ٢٠٠٩م .
٢٤- حسين المناصرة :
أ - المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية ، بحث في نماذج مختارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠٠٢م .
ب - النسوية في الثقافة والإبداع ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط : ١ ، ٢٠٠٧م .
ج - وهج السرد- مقاربات في الخطاب السردي السعودي ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط : ١ ، ٢٠١٠م .
٢٥- حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط : ١ ، ٢٠٠٩م .
٢٦- حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط : ٢ ، ١٩٩٣م .
٢٧- خالد حسين حسين :
أ - شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لادوار الخراط نموذجا ، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، (٨٣) ، أكتوبر ، ٢٠٠٠م .
ب - في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، د . ط ، ٢٠٠٧م .
٢٨- خديجة صبار ، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة ، أفريقيا الشرق ، المغرب-بيروت ،

د . ط ، ١٩٩٩م .
٢٩- رحاب الخطيب ، معراج الشاعر ، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥م .
٣٠- رشيد بن مالك :
أ - مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، د . ط ، ٢٠٠٠م .
ب - تحليل سيميائي لرواية الصحن للكاتبة سميحة خريس ، ضمن كتاب : الملتقى الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة) ، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن ، وزارة الثقافة ، مديرية الثقافة لولاية برج بو عريريج ، الجزائر ، ٢٠٠٦م .
٣١- رشيدة بنمسعود ، المرأة والكتابة ، سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، ط : ١ ، ١٩٩٤م .
٣٢- رياض القرشي ، النسوية ، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب ، دار حضرموت للدراسات والنشر ، المكلا ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م .
٣٣- ريان قوت ، النسوية والمواطنة ، تـ : أيمن بكر ، وسمر الشيشكلي ، مراجعة وتقديم : فريدة النقاش ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط : ١ ، ٢٠٠٤م .
٣٤- زهرة الجلاصي ، النص المؤنث ، سراس للنشر ، تونس ، د . ط ، ٢٠٠٠م .
٣٥- زهور كرام ، السرد النسائي العربي- مقاربة في المفهوم والخطاب ، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء ، ط : ١ ، ٢٠٠٤م .
٣٦- سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية ، تـ : أحمد الشامي ، مراجعة هدى الصدة ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ط : ١ ، ٢٠٠٢م .
٣٧- ستيفاني هودجسون-رايت ، بواكير النسوية ، ضمن كتاب : سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية ، تـ : أحمد الشامي ، مراجعة هدى الصدة ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ع : ٤٨٣ ، القاهرة ، ط : ١ ، ٢٠٠٢م .
٣٨- سعيد سالم الجريري ، شعر البردوني- قراءة أسلوبية ، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين (الأمانة العامة) ، صنعاء ، ومركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، ودار حضرموت للدراسات والنشر ، المكلا ، ط : ١ ، ٢٠٠٤م .
٣٩- سماهر الضامن ، نساء بلا أمهات ، الذوات الأنثوية في الرواية النسائية

السعودية ، الانتشار العربي ، بيروت ، النادي الأدبي بحائل ، المملكة العربية السعودية ، ط : ١ ، ٢٠١٠م .
٤٠- سوسن ناجي رضوان :
أ - الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي المعاصر ، دراسات نقدية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د . ط ، ٢٠٠٤م .
ب - صورة الرجل في القصص النسائي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط : ١ ، ٢٠٠٦م .
٤١- سيجموند فرويد ، الموجز في التحليل النفسي ، تـ : سامي محمود علي ، وعبد السلام القفاش ، تقديم : محمد عثمان نجاتي ، مراجعة مصطفى زيوار ، الهيئة العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، د . ط ، د .ت .
٤٢- سيد محمد سيد قطب ، وآخران ، في أدب المرأة ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ، مصر ، ط : ١ ، ٢٠٠٠م .
٤٣- سيزا أحمد قاسم :
أ - بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د . ط ، ١٩٨٤م .
ب - القارئ والنص ، العلامة والدلالة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط . . ، ٢٠٠٢م .
٤٤- سيمون دي بوفوار ، المرأة باعتبارها الآخر ، ضمن كتاب : النوع- الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف ، مقالات مختارة ، تـ : محمد قدري عمارة ، مراجعة : إلهامي جلال عمارة ، تقديم : هالة كمال ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ع : ٧٣١ ، القاهرة ، ط : ١ ، ٢٠٠٥م .
٤٥- شارل كريفل ، المكان في النص الروائي ، تـ : عبد الرحيم حزل ، ضمن كتاب : الفضاء الروائي ، مجموعة من المؤلفين ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، د .ط ، ٢٠٠٢م .
٤٦- الشريف حبيلة ، الرواية والعنف- دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط : ١ ، ٢٠١٠م .
٤٧- شعيب حليفي ، هوية العلامات ، في العتبات وبناء التأويل ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط : ١ ، ٢٠٠٤م .
٤٨- شيرين أبو النجا ، نسائي أم نسوي ، مكتبة الأسرة ، سلسلة الأعمال الخاصة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د . ط ، ٢٠٠٢م .

٤٩- صالح مفقودة ، المرأة في الرواية الجزائرية ، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط : ٢ ، ٢٠٠٨م .
٥٠- صالح ولعة ، المكان ودلالته في رواية «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، ط : ١ ، ٢٠١٠م .
٥١- صدوق نور الدين ، البداية في النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط : ١ ، ١٩٩٤م .
٥٢- صوفية السحيري بن حتيرة ، الجسد والمجتمع- دراسة أنتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد ، الانتشار العربي ، بيروت ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م .
٥٣- طوني بينيت وآخران ، مفاتيح اصطلاحية جديدة- معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، تـ : سعيد الغانمي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠١٠م .
٥٤- عبد الحكيم باقيس ، شعرية البداية ودلالتها في رواية الرهينة ، ضمن كتاب : زيد مطيع دماج- دراسات وقراءات نقدية ، أوراق ندوة : «زيد مطيع دماج : سيرة وطنية حافلة بالإبداع» (٤-٥ يوليو ٢٠٠٩م) ، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين (الأمانة العامة) ، صنعاء ، ط : ١ ، ٢٠٠٩م .
٥٥- عبد الحليم سمعان ، سيكولوجية الحياة الزوجية ، دار الحداثة ، بيروت ، ط : ١ ، ١٩٩٨م .
٥٦- عبد الحميد بورايو :
أ - البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري ، دراسات حول المرويات الشفوية-الأداء ، الشكل ، الدلالة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د . ط ، ١٩٩٨م .
ب - منطق السرد- دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، منشورات السهل ، الجزائر ، د . ط ، ٢٠٠٩م .
٥٧- عبد الرحمن بدوي ، الموسوعة الفلسفية ، مج : ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط : ١ ، ١٩٨٤ .
٥٨- عبد الرحمن بن محمد الوهابي ، الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية- النشأة والقضايا والتطور ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، دسوق ، د . ط ، ٢٠٠٨م .

٥٩- عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص : البنية والدلالة ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء ، ط : ١ ، ١٩٩٦م .
٦٠- عدنان علي الشريم ، الأب في الرواية العربية المعاصرة ، تقديم الأستاذ الدكتور خليل الشيخ ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م .
٦١- عصام نور الدين ، المصطلح الصرفي ، مميزات التذكير والتأنيث ، الشركة العالمية للكتاب ، دار الكتاب العالمي ، -مكتبة المدرسة ، بيروت ، ط : ١ ، ١٩٨٨م .
٦٢- عصام واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ، دار غيداء للدراسات والنشر ، الأردن ، ط : ١ ، ٢٠١١م .
٦٣- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تـ : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط : ٢ ، ١٩٨٤م .
٦٤- غيل شواب ، الاختلاف الجنسي كنموذج- علم أخلاق لأجل المستقبل العالمي ، تـ : عدنان حسن ، ضمن كتاب : ثنائية الكينونة- النسوية والاختلاف الجنسي ، مجموعة من الكاتبات ، تـ : عدنان حسن ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط : ٢ ، ٢٠٠٩م .
٦٥- فاطمة الزهراء أزرويل ، البغاء أو الجسد المستباح ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، د . ط ، ٢٠٠١م .
٦٦- فتحي التريكي ، الهوية ورهاناتها ، تـ : نور الدين السافي ، وزهير المدنيني ، سلسلة الكوثر ، الدار المتوسطية للنشر ، بيروت-تونس ، ط : ١ ، ٢٠١٠م .
٦٧- فلاديمير بروب ، مورفولوجيا القصة ، تـ : عبد الكريم حسن ، وسميرة بن عمو ، شراع للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط : ١ ، ١٩٩٦م .
٦٨- فنسنت ب . ليتش ، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات ، تـ : محمد يحيى ، مراجعة وتقديم : ماهر شفيق فريد ، المشروع القومي للترجمة ، المركز الأعلى للثقافة ، ع : ١٨١ ، القاهرة ، د . ط ، ٢٠٠٠م .
٦٩- فوزي عمر الحداد ، دراسات نقدية في القصة الليبية ، منشورات المؤسسة العامة للثقافة ، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى ، ط : ١ ، ٢٠١٠م .
٧٠- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، عربي- انكليزي- فرنسي ، لبنان ناشرون ، النهار للنشر ، بيروت ، ط : ١ ، ٢٠٠٢م .
٧١- ماجدة حمود ، الخطاب القصصي النسوي ، نماذج من سورية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ، ط : ١ ، ٢٠٠٢م .

٧٢- مجمع اللغة العربية- جمهورية مصر العربية ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، د . ط ، ١٩٨٣م .
٧٣- محمد طرشونة ، نقد الرواية النسائية في تونس ، مركز النشر الجامعي ، تونس ، ط : ١ ، ٢٠٠٣م .
٧٤- محمد فكري الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط : ١ ، ١٩٩٨م .
٧٥- محمد معتصم ، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي ، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع ، الرباط ، ط : ١ ، ٢٠٠٧م .
٧٦- محمد نجيب العمامي ، خطاب الحرية في خطاب المرأة بتونس ، ضمن : الكتابة النسوية : التلقي ، الخطاب والتمثلات ، إشراف محمد داود ، فوزية بن جليد ، كريستين ديتريز ، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ، الجزائر ، د . ط ، ٢٠١٠م
٧٧- محمد نور الدين أفاية ، الهوية والاختلاف ، في المرأة- الكتابة والهامش ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط : ١ ، ١٩٨٨م .
٧٨- محمود عبد الوهاب ، ثريا النص ، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ٣٩٦ ، دار الشؤون الثقافية ، العراق ، د . ط ، ١٩٩٥م .
٧٩- مصطفى صفوان ، وعدنان حب الله ، إشكاليات المجتمع العربي- قراءة من منظور التحليل النفسي ، تقديم أدونيس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م .
٨٠- معن زيادة وآخرون ، الموسوعة الفلسفية ، مج : ١ ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، ط : ١ ، ١٩٨٦م .
٨١- منصور المهوس ، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية- رؤية ثقافية جمالية ، سلسلة كتاب الرياض ، ع : ١٦٠ ، مؤسسة اليمامة الصحفية بالرياض ، ط : ١ ، ٢٠٠٨م .
٨٢- ميجان الرويلي ، وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ط : ٢ ، ٢٠٠٠م .
٨٣- ميخائيل أنوود ، معجم مصطلحات هيجل ، تـ : إمام عبد الفتاح إمام ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ع : ١٨٦ ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .
٨٤- نادية بوشفرة ، مباحث في السيميائية السردية ، دار الأمل للطباعة والنشر

والتوزيع، تيزي وزو، د.ط، د.ت.
٨٥- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى- في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥- ٢٠٠٤)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٤م.
٨٦- نعيمة هدي المدغري، النقد النسوي-حوار المساواة في الفكر والأدب، سلسلة دراسات وأبحاث رقم (١٦)، منشورات فكر، الرباط، ط: ١، ٢٠٠٩م.
٨٧- نيكول فرمون، النساء في السوق العالمية- اريغاري والدولة الديموقراطية، تـ: عدنان حسين، ضمن كتاب: ثنائية الكينونة- النسوية والاختلاف الجنسي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط: ٢، ٢٠٠٩م.
٨٨- هادي العلوي، فصول عن المرأة، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط: ١، ١٩٩٦م.
٨٩- وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد- قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٨م.
٩٠- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تـ: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: جماليات المكان، جماعة من الباحثين، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط: ٢، ١٩٨٨م.

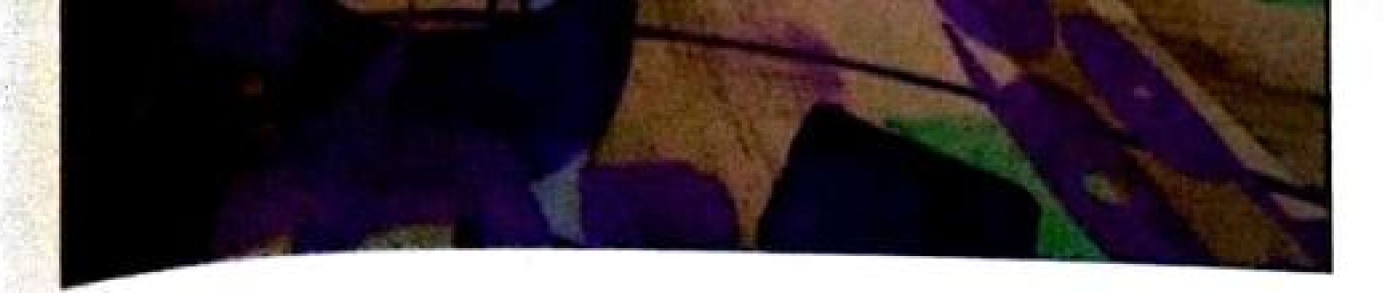
ب- المقالات والبحوث المنشورة في الصحف والمجلات والدوريات

٩١- ابن الأخضر السايح، سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي- مقاربة تحليلية، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع: ٦، جانفي، ٢٠١٠م.
٩٢- آمال النخيلي، بناء المكان ووظائفه- أقصوصة «اليد الكبيرة» ليوسف إدريس، كتابات معاصرة- فنون وعلوم- مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، بيروت، ع: ٧٣، مج: ١٩، تموز-آب: ٢٠٠٩م.
٩٣- باسمة درمش، عتبات النص، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج: ٦١، مج: ١٦، مايو: ٢٠٠٦م.
٩٤- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، أسئلة التحول، الحداثة، والخصوصية، الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، (٢٠)، مارس: ٢٠٠٩م.
٩٥- توريل موي، النسوية والأنثى والأنوثة، تـ: كورنيليا الخالد، الآداب الأجنبية،

اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع : ٧٦ ، السنة التاسعة عشرة ، خريف : ١٩٩٣م .
٩٦- جليلة الطريطر ، في شعرية الفاتحة النصية- حنا مينة نموذجا- في ثلاثية : بقايا صور- المستنقع- القطاف ، علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، مج : ٧ ، ج : ٢٩ ، سبتمبر ، ١٩٩٨م .
٩٧- جميل حمداوي :
أ - السيميوطيقا والعنونة ، عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دولة الكويت ، مج : ٢٥ ، ع : ٣ ، يناير/مارس : ١٩٩٧م .
ب - لماذا النص الموازي ، مجلة الكرمل ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع ، قبرص ، ع : ٨٨-٨٩ ، صيف خريف ٢٠٠٦م .
٩٨- حميد لحمداني ، عتبات النص الأدبي (بحث نظري) ، علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، ع : ١٢ ، ج : ٤٦ ، مج : ١٢ ، ديسمبر : ٢٠٠٢م .
٩٩- رسول محمد رسول ، صورة الأب في الرواية النسوية الخليجية- الكره الأنثوي للأب نموذجا ، الرافد ، دائرة الثقافة والإعلام ، حكومة الشارقة ، ع : ١٦٦ ، يونيو : ٢٠١١م .
١٠٠- ريتشارد أنطون ، حياة المرأة في القرى العربية الإسلامية ، تـ : فاروق مصطفى إسماعيل ، عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، الكويت ، مج : ٧ ، ع : ١ ، إبريل- مايو- يونيو : ١٩٧٦م .
١٠١- سناء شعلان ، قضايا ورؤى ، الرافد ، دائرة الثقافة والإعلام ، حكومة الشارقة ، ع : ١٥٣ ، مايو : ٢٠١٠م .
١٠٢- صالح زياد ، القصة النسائية الخليجية والوعي النسوي ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ع : ٧٥ ، شتاء ربيع ٢٠٠٩م .
١٠٣- عبد الحكيم باقيس ، العنوان وتحولات الخطاب في الرواية اليمنية ، علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، مج : ١٧ ، ج : ٦٨ ، فبراير : ٢٠٠٩م .
١٠٤- عبد الرحمن تبرماسين ، فضيلة الفاروق بين التاء المربوطة والتاء المفتوحة موت في تاء الخجل ، نزوى ، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان ، سلطنة عمان ، ع : ٦١ ، يناير : ٢٠١٠م .

١٠٥- عبد العالي بوطيب، العناوين الداخلية في الرواية المغربية، الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ع: ٢٠، مارس: ٢٠٠٩م.
١٠٦- عبد القادر باعيسى، كتابة بلون القهر، ضمن تحقيق صحفي بعنوان: من قلق المفهوم إلى غواية الممارسة.. هل هناك كتابة نسوية!!، أجراه عصام واصل، ملحق أفكار، صحيفة الجمهورية، مؤسسة الجمهورية للصحافة والطباعة والنشر، الجمهورية اليمنية، تعز، الأربعاء، ٢٨ يوليو: ٢٠١٠م.
١٠٧- عبد اللطيف الأرناؤوط، البوح الصارخ، الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ع: ٢١، السنة الثانية، يوليو: ٢٠٠٩م.
١٠٨- عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع: ١٨، السنة ٢١، شتاء ٢٠٠٣م.
١٠٩- عصام واصل، الوعي النسوي في الشعر النسائي اليمني المعاصر، «مقاس عربي» لـ«سوسن العريقي» أنموذجا، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ع: ١٨٣، نوفمبر، ٢٠١٢م.
١١٠- كارلا سرحان، صورة الرجل والمرأة بين الإرث الثقافي والواقع، الآداب، بيروت، ع: ٢١، السنة ٥٦، ديسمبر ٢٠٠٨م.
١١١- معجب العدواني، نهايات الرواية السعودية في الألفية الثالثة، استشراف واحتجاج، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج: ١٧، ج: ٦٨، فبراير ٢٠٠٩م.
١١٢- مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج ٥٧، مج: ١٥، سبتمبر ٢٠٠٥م.
١١٣- نازك الأعرجي، إدراك المكان في الرواية النسائية العربية- الحدود والسدود بين «العام» المحظور، و«الخاص» المرصود، ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، مملكة البحرين، ع: ٧-٨، صيف/خريف ٢٠٠٤م.
١١٤- نورة الجرموني، تطور متخيل الرواية النسائية العربية، الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج: ٢٢، مارس ٢٠١٠م.
١١٥- يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: ٣٤، ع: ٢، أكتوبر- ديسمبر: ٢٠٠٥م.

الفهـــرس



المؤلف: د. عصام واصل

سيرة علمية:

- أستاذ الدّراسات الأدبيّة، في جامعة ذمار (اليمن).
- دكتوراه العلوم من قسم اللغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2، 2014م.
- ماجستير من قسم اللغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2، 2009م.

صدر له:

في تحليل الخطاب الشعريّ: دراسات سيميائية، دار التنوير الجزائر، 2013م.

التّناصّ التّراثيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2011م.

الرّواية النّسويّة العربيّة

مساءلة الأنساق وتقويض المركزيّة

هذا الكتاب

يسهم هذا الكتاب في وضع تحديد نظريّ للمفاهيم والمصطلحات المحورية التي تتعلق بالنظريّة النّسويّة، ويعمد إلى فك الاشتباك الحاصل فيما بينها، ويشتغل على أعمال سرديّة تتخذ من مناهضة العنف الذكوريّ والاضطهاد الاجتماعيّ مادّة أساسيّة لها، انطلاقاً من النظريّة النّسويّة التي تستمد وجودها من فرضيّة جوهريّة مفادها أنّ المرأة -في إطار علاقتها بالرّجل- تتعرّض دائمًا للعنف والتّهميش والتّدجين وسلب الهُويّة، مما يجعلها تسعى إلى التّمرد ومحاولة تفكيك النّظام الأبويّ؛ لخلق واقع مغاير تسعى من خلاله إلى استعادة التوازن المفقود.











Cover Design: Mohammad Ayyoub

